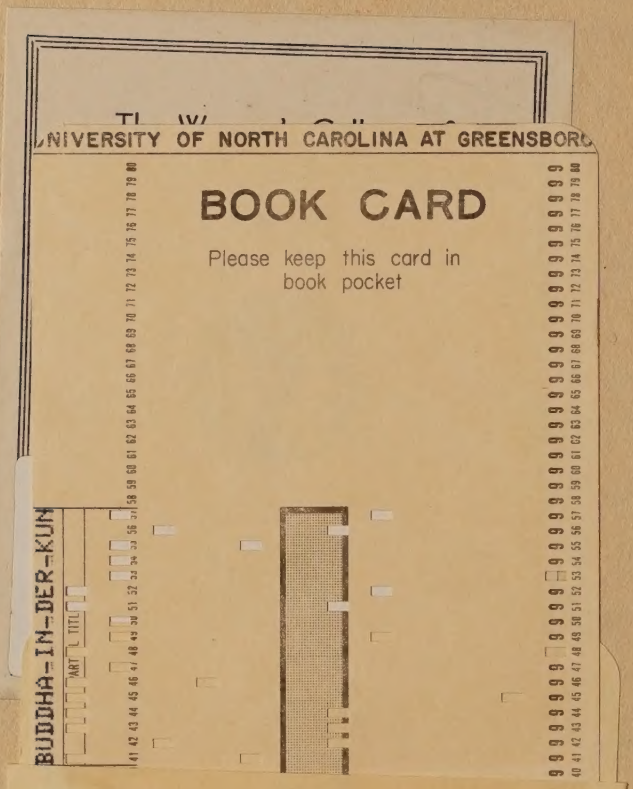
WILLIAM COHN

BUDDHA

IN DER KUNST DES OSTENS

KLINKHARDT & BIERMANN
IN LEIPZIG

Jackson Library -UNCG
ff N7260.C6 c.1 NGUV
Cohn / Buddha in der kunst des Ostens; mit si
3 0510 0619722-



University of North Carolina at
Greensboro, North Carolina 27412

Walter Clinton Jackson Library

Date Due			
~~12 Feb '46~~			
~~12 Feb '48~~			

WILLIAM COHN

BUDDHA IN DER KUNST DES OSTENS

DER UNERMÜDLICHEN HELFERIN

WILLIAM COHN

BUDDHA

IN DER KUNST DES OSTENS

MIT SIEBEN TEXTABBILDUNGEN UND
HUNDERTDREIUNDZWANZIG TAFELN

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN
IN LEIPZIG
1925

Den Druck des Buches besorgte die Buchdruckerei A. Wohlfeld, Magdeburg.
Das Papier lieferte die Papierfabrik Scheufelen G. m. b. H., Oberlenningen-Teck,
die Druckstöcke die Kunstanstalt Julius Klinkhardt, Leipzig.
Die buchkünstlerische Ausstattung lag in den Händen von
Emil Preetorius, München.
Copyright 1924 by Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

ff
N
7260
C6

Vorwort

Diese Arbeit, einleitender Text und Abbildungsteil, verfolgt keinerlei religionsgeschichtlichen Ziele. Sie hat mit Kunst vom Standpunkt des Kunstforschers zu tun. Eine wesentliche Aufgabe der Kunstgeschichte bildet die Feststellung der Höchstleistungen an der Hand der Originale. So ist das Thema eine Übersicht über die höchsten künstlerischen Gestaltungen des Buddha-Ideals durch die Länder des Ostens hin. Wenn hier gelegentlich auf nur Archäologisch-Interessantes zurückgegriffen werden mußte, so liegt das im Wesen der gestellten Aufgabe und an der Lückenhaftigkeit des Materials. Bekanntere Denkmäler wurden mit Vorbedacht abgebildet, wenn es sich um Meisterwerke handelt, da sie in diesem Zusammenhang nicht fehlen dürfen. Der Text setzt die Bekanntschaft mit dem Leben Buddhas und dem Geiste des Buddhismus bis zu einem gewissen Grade voraus. Er bringt nur, was zum Verständnis des Hauptthemas unumgänglich ist — wo es um religionsgeschichtliche Dinge geht, im wesentlichen aus zweiter Hand. Es ist das erste Mal, daß der Verfasser Gelegenheit hat, einen Stoff zu bearbeiten, der die Kunst von Indien bis Japan umfaßt. Er betrachtet diesen kurzen Versuch als eine Vorbereitung zu einer auf neuer reicherer Autopsie gegründeten Geschichte der buddhistischen Kunst.

Für bereitwillige Unterstützung mancherlei Art hat der Verfasser Herrn Privatdozenten Dr. H. v. Glasenapp, Direktor Dr. O. Kümmel und H. F. E. Visser herzlich zu danken.

Berlin-Halensee, im September 1924.

143212

Inhalt

Seite

Vorwort

I. Der Buddha und die Buddhas I

Textauszüge

Der Buddha des Hīnayāna X

Maitreya XII

Der Buddha des Mahāyāna XIII

Amitābha XV

Vairocana XVII

II. Die Entstehung des Buddha-Bildes XIX

III. Die Legenden vom ersten Buddha-Bild XXIX

IV. Der Weg des Buddha-Bildes XXXVII

Anmerkungen LXIII

Tafelwerk

Seite

Der indische Kunstkreis 1

Der ostasiatische Kunstkreis: Bildnerei 83

Der ostasiatische Kunstkreis: Die alt-buddhistische Malerei 153

Der ostasiatische Kunstkreis: Die neuere Malerei 215

Die Abbildungen stammen, wofern sie nicht nach Photographien hergestellt sind, aus folgenden Tafelwerken:

Beschrijving van Barabudur, samengesteld door N. S. Krom en T. van Erp,'s-Gravenhage 1920. / The Stupa of Bharhut by Alexander Cunningham, London 1879. / Bijutsu Shuei. / Chotscho von A. v. Le Coq, Berlin 1913. Chōsen Kozeki Zufu, Tōkyō 1915—20. / Hōryūji Taikyō, Tōkyō 1913 ff. Japanese Temples and their Treasures, Tōkyō 1910. / Keur van Indische Beeldhouwkunst,'s-Gravenhage 1923. / The Kokka, Tōkyō 1889 ff. / Masterpieces selected from the Fine Arts of the Far East, Tōkyō 1909 ff. / Masterpieces by Motonobu, Tōkyō 1904. / Mission Archéologique dans la Chine Septentrionale par Edouard Chavannes, Paris 1909. / The Paintings in the Buddhist Cave-Temples of Ajantā by John Griffith, London 1896. / The Thousand Buddhas, recovered and described by Aurel Stein, London 1921. Tōyō Bijutsu Kenkyū Bukkyō Bijutsu Shiryō, Tōkyō 1920 ff.

I.

Der Buddha und die Buddhas

1.

Nur eine Zeit, die, wissenschaftlicher Zergliederung hingegeben, das Gefühl für das Wesentliche verloren hatte und den inneren Erlebnissen nicht mehr traute, konnte daran zweifeln, daß der Buddha eine historische Persönlichkeit war und ein Großer unter den Menschen[1]. Ein Gedanke, der ebenso ungeheuerlich anmutet wie der Zweifel an Jesu leibhaftiger Existenz. Packt doch in den frühen buddhistischen Schriften immer wieder die Gewalt einer hinreißenden Persönlichkeit, rührt die Wärme eines edlen, wahrhaft reinen Menschen, und diese Spuren menschlicher Größe verschwinden auch in der späteren buddhistischen Literatur und in der bildenden Kunst nie ganz. Im Grunde ist es ja gerade das Dasein des Stifters, das den mit allen Fasern im indischen Geistesleben wurzelnden Buddhismus über den Rang einer brahmanischen Sekte erhob. Ohne die Wirksamkeit eines Heros von bezwingendem geistigem Wuchse würde der Buddhismus in Indien nie zu solcher Bedeutung gelangt, geschweige denn eine missionierende und eine Weltreligion geworden sein.

Der Buddha lebte — aber vorhandene Ideen und uralte, nie versiegte Sehnsucht, dazu eine mythenbildende Phantasie von unendlicher Fruchtbarkeit und überströmendem Drange haben sich alsbald der aus der Masse der Menschen herausragenden Gestalt bemächtigt. Wie aus den ältesten buddhistischen Aufzeichnungen hervorgeht, war der Begriff eines Buddha Vorstellungen verwandt, mit denen man in Indien schon längst vertraut war. Man erwartete einen Erlöser in ähnlicher Weise, wie man in Judäa auf den Messias hoffte, und man sah in ihm, sobald er erkannt war, das im Augenblick letzte Glied einer Reihe von Vorgängern. Ja, auch ein Nachfolger zeigte sich bereits am fernen Horizonte. Nur auf der Grundlage solcher Ideen und angesichts einer solchen von einer bestimmten Sehnsucht erfüllten geistigen Atmosphäre ist die breite Wirkung des historischen Buddha zu verstehen[2].

Obwohl der Buddha-Begriff schon in den alten Quellen wie etwas Altgewohntes auftaucht, oder gerade deswegen, ist es nicht leicht, ihn zu definieren. Züge des Cakravartin, des irdischen „Weltherrschers" und des Mahāpurusha, des „Großen Wesens" – also geläufige indische Vorstellungen, Züge eines Sonnenheros oder bestimmter des großen brahmanischen Gottes Vishnu-Nārayana strömen in der Gestalt des Welterlösers, des Erwachten, des Buddha zusammen[3]. Für die Kunst werden dann ganz besonders die zweiunddreißig Kennzeichen des „Großen Wesens" (Mahāpurusha-lakshana) bedeutsam. Oder vielmehr nicht alle zweiunddreißig. Denn daß die Zähne des Buddha, vierzig an der Zahl, regelmäßig, nicht dicht nebeneinander und glänzend weiß und daß die Zeichen des Geschlechtes verborgen sein sollen, daß seine Stimme süß und tief klingen, sein Geschmack erlesen, seine Zunge lang und schmal sein muß (und manches andere), das vermag die bildende Kunst nicht zu zeigen. Aber den Schädelauswuchs des Hauptes (Ushnīsha), die glänzend schwarz-blaue Farbe der Haare, deren kurze Locken von rechts nach links verlaufen, die breite flache Stirn, das Haarflöckchen zwischen den Augenbrauen (Ūrnā), die Rundheit der Schultern und Arme, die Löwenähnlichkeit des Oberkörpers, die langen Finger und Nägel, die Schwimmhaut der Füße und Hände, die beiden vielspeichigen Räder auf den Sohlen – das alles findet man auf den gemalten und plastischen Darstellungen des Erleuchteten. Diese Eigenheiten haben, wie nun nicht mehr betont zu werden braucht, kaum etwas mit dem historischen Einzelfall der Erscheinung des Shākyamuni zu tun, sondern sie entsprechen mythischen und magischen Gedankengängen und physiognomischen Lehren, die der allgemein-indischen Geistigkeit angehören.

So ahnen wir schon jetzt: der historische Kern der Persönlichkeit des Buddha scheint beinahe unfaßbar. Mythologische Vorstellungen dürften ihn bis zur Unkenntlichkeit eingehüllt haben. Oder stimmt gar auch dieses Bild nicht! In der Tat, es ist schwer zu sagen, wo der Kern und wo die Schale ist. Schon in den ältesten buddhistischen Schriften, die oder mindestens deren Grundlagen älter sind als die ersten erhaltenen Denkmäler buddhistischer Kunst, ist der Tathāgata[20], der Vollendete, zu einer überirdischen Gestalt, ja im Grunde zu einem Gott geworden[4].

2.

Buddha hat gelebt als einer der Großen dieser Welt. Es ist westlicher Brauch, genau feststellen zu wollen, wo und wann der Heilige das Licht der Welt erblickte, welcher Art seine Eltern waren, wie sein Leben tatsächlich verlief, welches seine eigenen Worte sind, wie seine Gemeinde entstand, wann und wo er starb. Der Inder hat für solche Fragen wenig Sinn. Er forscht nicht gern nach wann und warum. Der Erleuchtete lebte und wirkte. Seine Lehre ist der unantastbare Beweis. Die Lehre wurde niedergeschrieben, geprüft, durchdacht, ergänzt. Eine Überlieferung von seinem Leben entstand, sofort gekleidet in die Formen des gewohnten mythischen Denkens. Seelische Vorgänge werden zu äußeren Ereignissen verdichtet. Gottheiten und Dämonen greifen überall ein. Nie wird an ihrer Existenz gezweifelt. Das ist die Weise eines Volkes in der Vollkraft seines Daseins.

Vergeblich hat sich die westliche Forschung bemüht, den Schleier um Buddhas Leben zu lüften – trotz philologischem Scharfsinn, trotz Schriftfunden und Nachrichten in vielen Sprachen und Schriften. Man kennt das Geburts- und Todesjahr des Erleuchteten keineswegs genau. In den buddhistischen Kreisen des Ostens schwankt man zwischen vielen Jahrhunderten, und auch die moderne europäische Geschichtsforschung ist sich nicht einig. Bis vor kurzem glaubte man als Zeitpunkt des Nirvāna das Jahrzehnt zwischen 487 und 477 bestimmen zu können, doch neuerdings sind auch diese Zahlen unsicher geworden[5]. Daß Buddha achtzig oder einundachtzig Jahre alt wurde, scheint festzustehen. Welchen Standes das Geschlecht der Shākyas war, aus dem Gautama Siddhartha (eigentlicher Name des Buddha) stammt, läßt sich nicht entscheiden. Seine Geburtsstadt wird wohl Kapilavastu im heutigen Nepal gewesen sein, aber damit ist seine rassenmäßige Herkunft keineswegs eindeutig bestimmt. Der Name seiner Mutter Mayā erscheint zweifelhaft, da er ungewöhnlich ist, der Name seiner Frau wird verschieden überliefert. Nicht einmal über seinen Sohn Rahula sind sich die buddhistischen Quellen einig. Und die Ursache seines leiblichen Todes, die das Wort sūkaramaddava angibt, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen, da man bisher noch keine befriedigende Übersetzung gefunden hat[6]. Daß der im Jahre 1898 bei Piprāvā entdeckte Stūpa wirklich der sei, den die

Shākyas von Kapilavastu unmittelbar nach Buddhas Tode errichteten, und daß die darin befindlichen Knochenreliquien die des Erleuchteten wären, steht ebenfalls nicht unantastbar fest[7]. So sieht es mit den wichtigsten Tatsachen vom Leben des Buddha aus — doch kann man hier noch prüfen und wägen — den verschiedenen oft so typisiert anmutenden Episoden seines Erdenwandels gegenüber ist man naturgemäß noch hilfloser.

Doch wie gleichgültig sind im Grunde alle diese Fragen. Vermag ihre Beantwortung das Bild des Erleuchteten wesentlich zu vertiefen? Der Buddha, der lebt, Shākayamuni, der Mönch aus dem Geschlechte der Shākyas, der Bhagavat, das ist der Gesegnete, der Tathāgata, es ist der Buddha der Legende – wie der Westen es zu nennen beliebt – es ist der Buddha, den die religiösen Visionen eines Volkes von mächtigster Schöpferkraft im Laufe von vielen Jahrhunderten inneren Geschehens in Worten und mit Meißel und Pinsel zu überzeugendstem Dasein gestaltet haben. Im Lalitavistara, im Dīghanikāya, in der Nidānakathā, im Mahāvagga und nicht zum wenigsten in Ashvaghoshas Buddhacarita werden die überlieferten zwölf Hauptereignisse aus Buddhas Leben, sein Herabsteigen vom Tushita-Himmel, sein Eingehen in den Mutterleib in Gestalt eines jungen weißen Elefanten, seine Geburt, seine Jugend, seine Vermählung und die vier schicksalsschweren Begegnungen, das Scheiden (Abhinishkramana) aus seinem Hause auf seinem Rosse Kanthaka mit seinem Diener Chandaka, die entscheidende Zeit der Askese und Meditation, der Weg zur Erleuchtung, der Kampf mit Māra, dem Verführer, die Erleuchtung unter dem heiligen Feigenbaum (Bodhivriksha) zu Gaya, die Predigt von den „Vier edlen Wahrheiten“ und vom „Achtfachen Pfade“, der zur Überwindung des Leidens führt im Tierpark Rishipatana bei Benares (Dharmacakra-pravartana, das Bewegen des Rades der Lehre), schließlich das große Parinirvāna (Mahāparinirvāna) am Flusse Hiranyavatī bei Kushinagara, bald in rührender Schlichtheit, bald mit überströmender Inbrunst geschildert. Und aus der Sphäre dieser Zeugnisse der religiösen Phantasie Indiens (etwa vom dritten vorchristlichen bis zum zweiten nachchristlichen Jahrhundert) sog auch die bildende Kunst ihre blühende Kraft, nicht ohne ihrerseits immer wieder der Dichtung neue Anregungen zuzuführen.

3.

Man hat den späteren Buddhismus, das Mahāyāna oder den Sanskrit-Buddhismus, wie man ihn auch im Gegensatz zum früheren, dem Pāli-Buddhismus (Hīnayāna)[8] nennen mag, da seine Schriften nun vornehmlich in Sanskrit abgefaßt sind, als verderbt und entartet empfunden. Eine Einschätzung, die den Verhältnissen nicht gerecht wird. Es gibt wohl keinen Zug darin, der nicht bereits in der ältesten buddhistischen Zeit in der Anlage vorhanden ist. Daß der Buddhismus sich unaufhörlich wandelte, immer weitere Bezirke menschlichen Denkens und Fühlens in seine Kreise zog, ursprünglich fremde Glaubensvorstellungen in sich aufsog und schließlich zu einem gewaltigen, alles umfassenden kosmischen System wurde, ist gerade ein Zeichen dafür, daß der Reichtum seiner inneren Kräfte nicht nachließ, das Feuer seines inneren Lebens nicht erlosch — wie es ja noch heute, zwar schon lange nicht mehr in Indien selbst, aber in den indischen Kolonien und im fernen Osten glüht. Die Dinge liegen, so sehr man sich auch gegen die Gleichsetzung sträuben mag, sicherlich kaum anders als beim Christentum in den westlichen Ländern.

Schon die frühesten buddhistischen Aufzeichnungen berichten von sechs Vorgängern des Buddha, die in großen Zwischenräumen auf der Erde erschienen waren und ebenda wird auf den Nachfolger des Erleuchteten, auf Maitreya, der vorerst als Bodhisattva im Tushita-Himmel thront, hingewiesen (Mānushi-Buddhas). Später entstanden andere Reihen, so vierundzwanzig mit Dīpankara an der Spitze. Am verbreitetsten ist die Gruppe von fünf (Krakucchanda, Kanakamuni, Kashyapa, Shākyamuni, Maitreya). Im Grunde ist durch diese Einordnung in eine mythische Reihe von Buddhas bereits das Überirdische, um nicht zu sagen die Göttlichkeit, des Erleuchteten bezeugt. Die brahmanischen Götter und die Geister des Volksglaubens werden im Buddhismus allezeit anerkannt, wenn sie auch nicht allmächtig sind und dem Kreislauf der Geburten unterstehen. Sie geben immer wieder den Rohstoff für Bodhisattva-Bildungen ab. Jedenfalls kann man den Buddhismus nicht, wie es immer geschieht, eine atheistische rationalistische Philosophie nennen. Zu voller Entfaltung kommt aber die Sehnsucht nach einer allmächtigen Gottheit erst, als seit den ersten nachchristlichen

Jahrhunderten die Bhakti-Lehre, das ist die Lehre von der hingebenden gläubigen Liebe zu einer Gottheit, das gesamte religiöse Fühlen Indiens, das brahmanische sowohl wie das buddhistische, zu einer neuen herrlichen Blüte trieb. Nun wird der Erleuchtete in schwindelnde, unnahbare Höhen emporgehoben und immer neue Buddhas, in denen sich bestimmte Kräfte und abstrakte Begriffe verkörpern, entstehen. Ja, dem Buddha und diesen Buddhas wagt der Gläubige sich oft nicht mehr unmittelbar zu nahen. So müssen Mittler, Bodhisattvas, die Verbindung herstellen, oder werden sogar selbst zum Gegenstand frommer Verehrung[9].

Es ist noch nicht möglich, die Entstehung dieser Buddha-Hierarchie im einzelnen zu verfolgen. Es gelang noch nicht, den letzten tiefen Sinn aller Gestalten, wie er sicherlich vorhanden ist, zu ergründen. Die Lehre von den Avatāras (Wiederverkörperung), Paradieseshoffnungen, kosmologische und monistische Spekulationen, schließlich auch sektiererische Haarspaltereien wirkten bei ihrer Bildung zusammen. Im allgemeinen stehen die verschiedenen neuen Buddhas, vor allem Amitābha, der Herr des westlichen Paradieses, Bhaishajyaguru, der Heil-Buddha und Vairocana (Locana), ein höchster alles umfassender Buddha, plötzlich als ausgebildete Gestalten in den Sanskrit-Sūtras vor uns. Soviel dürfte jedoch wahr sein, diese Sūtras sind alle im wesentlichen als Schöpfungen indischer Phantasie anzusehen. Sicherlich spielten fremde Einflüsse bei ihrem Werden mit, doch diesen so große Bedeutung einzuräumen, wie man es vielfach will, scheint über das Ziel hinauszuschießen. Die entscheidende Tat ging von Indien aus, wie ja die geläufigsten Mahāyāna-Sūtren sämtlich in Indien verfaßt wurden. Es geht auch nicht an, eine einheitliche buddhistische oder auch nur mahāyānistische Hagiologie zu konstruieren. Der Buddha und die Buddhas spielen in den Sekten eine ganz verschiedene Rolle. Das tiefsinnige spekulative System der fünf Dhyāni-Buddhas zum Beispiel, der himmlischen (transzendenten) Gegenbilder der irdischen Buddhas (Mānushi-Buddhas) und der entsprechenden Bodhisattvas (Dhyāni-Bodhisattvas), das in dem Ur-Buddha (Ādi-Buddha), dem letzten Urgrund alles Seins, dessen Ausstrahlungen in den verschiedenen Sphären der Welten sie alle sind, seine Krönung fand, entstand kaum vor dem fünften oder sechsten

nachchristlichen Jahrhundert. Und die Verehrung dieser beziehungsreichen Symbole gehört allein den Kreisen der tantristischen Sekten an und den Ländern, deren Buddhismus sich auf jenen aufbaut.

Alle diese Gestaltungen erscheinen auch in der buddhistischen Kunst. Bald tritt die eine, bald die andere mehr in den Vordergrund. Wie Christus in den katholischen Ländern vor der Jungfrau Maria und den Heiligen an Bedeutung verlor, so drängten in den Geltungsgebieten des späteren Buddhismus die Buddhas, aber auch die Bodhisattvas wie insbesondere Avalokiteshvara (chin. Kuan-yin, jap. Kwannon) und Manjushrī (Wên-shu, Monju) den Erleuchteten oft völlig zurück. Es ist keineswegs immer leicht und möglich, die verschiedenen Buddhas zu erkennen. Sind sie doch in der Tat alle desselben Geistes. Attribute unterscheiden sie nur selten, selten auch die Gewandung. Ushnīsha (Schädelauswuchs) und Ūrnā (Haarflöckchen zwischen den Augen) sind nicht allein dem historischen Buddha eigentümlich. In den Zügen des Gesichtes enthüllen sie wohl dem tiefer dringenden Blicke feine Abweichungen der Bildung und des Ausdrucks. Im wesentlichen hat man sich an die Verschiedenheit der Gebärdensprache (Mudrā) zu halten, daneben an die Art der Begleiter. Die unendliche Schar der Bodhisattvas trennt dagegen fast immer eine ganze Welt von der erlauchten Gruppe der Buddhas. Charakteristische Attribute kennzeichnen sie meist. Ihre Erscheinungen in ihrer weit größeren Mannigfaltigkeit sind mehr dem Irdischen zugewandt als die der Buddhas. Hingebend gütig oder auch drohend verzerrt — jedenfalls immer bewegteren Antlitzes — blicken sie drein. Reicher Schmuck, Ketten, Spangen, Gürtel, Kronen und Diademe zieren sie und verleihen ihnen einen Schimmer weltlicher Pracht im Gegensatz zu der strengen Einfachheit der Buddhas. Ihre Stellung ist gern in Stand- und Spielbein leicht aufgelöst, ihre Gesten geben sich mit einer gewissen Freiheit; Vielarmigkeit, Vielköpfigkeit haben ihre überirdischen Kräfte zu symbolisieren — kurz, der Phantasie, aber auch der Wirklichkeitsfreude ist größerer Spielraum gelassen als bei den versunkenen, fast eintönigen, ganz allein die Macht des Geistes verkörpernden Buddha-Darstellungen.

4.

Textauszüge

Ikonographische Beschreibungen vermögen das Wesen der Buddha-Gestalten nicht zu erschöpfen. Alle religiösen Kunstwerke entspringen visionärem Schauen. Was die Einbildungskraft des entrückten Gläubigen erlebte, ist in den heiligen Schriften niedergelegt. Nur die bildnerischen Werke, in denen jene Visionen eine der inneren Schauung adäquate Formung gefunden haben, zählen zur Kunst. Ein Werk kann ikonographisch korrekt und künstlerisch vollkommen wertlos sein. Es ist zweifellos, daß die Anfertigung von Heiligenbildern in Indien, wie im ganzen fernen Osten in Fabrikbetrieb ausartete. Eine Buddha- oder überhaupt eine Heiligenfigur zu stiften, galt ebensoviel wie ein Gebet. Daher wurden ganze Tempelwände oft ziellos mit unübersehbaren Reihen von Buddhas übersponnen. Der Reiche vermochte mehr dafür aufzuwenden als der Ärmere. Kunst ging immer und überall nach Brot. Der Hof und die Reichen in den Zentren großstädtischen Lebens und die großen Klöster zogen die erprobten Meister in ihre Dienste. Daß manch tüchtige Arbeit ebensowohl in den Dörfern und abgelegenen Provinzen gelang, wer möchte es bezweifeln! Wie dem auch sei — der religiöse Geist der Zeit spricht aus vielen Schöpfungen, doch Werke von letzter Vollendung und von Ewigkeitswert können nicht häufiger gewesen sein als in der religiösen Kunstwelt des Westens.

Um den Atem der Sphäre, der die Buddha-Darstellungen in den verschiedenen Zeitaltern entwuchsen, zu spüren, um den Sinn ihrer verschiedenen Prägungen zu erfassen, um gleichsam einen inneren Maßstab für ihre Beurteilung zu gewinnen — was könnte aufschlußreicher sein, als die alten Quellen selbst, wenn auch mit noch so knappen Auszügen, zu Worte kommen zu lassen[10].

Der Buddha des Hīnayāna

„Einst wanderte der Erhabene auf der Heerstraße zwischen Ukkattha und Setabbya. Nun wanderte auch der Brahmane Dona auf der Heerstraße zwischen Ukkattha und Setabbya. Es sah aber der Brahmane Dona die Radzeichen an den Füßen des Erhabenen mit Speichen, Reifen und Naben in einer in jeder Hinsicht vollendeten Form. Bei

ihrem Anblick kam ihm folgender Gedanke: ‚Ganz erstaunlich, fürwahr! Ganz wunderbar, fürwahr! Wahrlich, dies können nicht die Fußspuren eines menschlichen Wesens sein!‘

Und der Erhabene ging vom Wege abseits und setzte sich mit gekreuzten Beinen, den Körper gerade aufgerichtet, am Fuße eines Baumes nieder, indem er sich mit klarer Besinnung wappnete. Es sah aber der Brahmane Dona, welcher den Fußspuren des Erhabenen nachging, den Erhabenen am Fuß des Baumes sitzen, den Anmutvollen, Heilbringenden, mit beruhigten Sinnen, mit friedvollem Geiste, im Besitze höchster Selbstbeherrschung und Ruhe, den Beherrschten, Gezügelten, den vortrefflichen Mann mit beruhigten Sinnen. Als er seiner ansichtig wurde, begab er sich zum Erhabenen und sprach zum Erhabenen also:

‚Der Herr dürfte nicht etwa ein Deva sein?‘

„Ich dürfte allerdings kein Deva sein, Brahmane.“

‚Der Herr dürfte doch nicht etwa ein Gandhabba sein?‘

„Ich dürfte allerdings kein Gandhabba sein, Brahmane.“

‚Der Herr dürfte doch nicht etwa ein Yakkha sein?‘

„Ich dürfte allerdings kein Yakkha sein, Brahmane.“

‚Der Herr dürfte aber doch kein Mensch sein?‘

„Ich dürfte allerdings kein Mensch sein, Brahmane.“

‚Auf die Frage: „Der Herr dürfte doch nicht etwa ein Deva sein?“ antwortest du: „Ich dürfte allerdings kein Deva sein, Brahmane.“ Auf die Frage: „Der Herr dürfte doch nicht etwa ein Gandhabba sein?“ antwortest du: „Ich dürfte allerdings kein Gandhabba sein, Brahmane.“ Auf die Frage: „Der Herr dürfte doch nicht etwa ein Yakkha sein?“ antwortest du: „Ich dürfte allerdings kein Yakkha sein, Brahmane.“ Auf die Frage: „Der Herr dürfte aber doch kein Mensch sein?“ antwortest du: „Ich dürfte allerdings kein Mensch sein, Brahmane.“ Ja, was wird der Herr denn nun eigentlich sein?‘

„Jene Einflüsse, Brahmane, durch deren Nichtaufgeben ich etwa ein Deva wäre, sind für mich aufgegeben, entwurzelt, wie ein Palmstumpf ausgerodet, daseinsenthoben und nicht mehr fähig, wieder in die Erscheinung zu treten. Jene Einflüsse, Brahmane, durch deren Nichtaufgeben ich etwa ein Gandhabba wäre, etwa ein Yakkha wäre, etwa ein Mensch wäre — sind für mich aufgegeben, entwurzelt, wie ein Palmstumpf ausgerodet, daseinsenthoben und nicht mehr fähig, wieder in die Erscheinung zu treten.

„Gleichwie da, Brahmane, ein blauer Lotos, oder ein roter Lotos, oder ein weißer Lotos, im Wasser geboren, im Wasser sich entwickelnd, über das Wasser emporragend, dasteht, vom Wasser nicht befleckt — so auch, Brahmane, lebe ich, der ich in der Welt geboren bin, in der Welt mich entwickelt habe, nach Überwindung der Welt als ein von der Welt nicht Befleckter. Der ‚Buddha‘, — für diesen halte mich, o Brahmane!

„Jene Einflüsse, durch die ich als ein Deva wiedergeboren wurde, oder als ein fliegender Gandhabba,
Durch den ich zur Welt der Yakkhas gelangte oder zum Menschensein erstünde,—
Sie sind für mich verschwunden, zerbrochen und verdorrt.
Wie ein lieblicher weißer Lotos nicht befleckt wird vom Wasser,
So werde [auch] ich von der Welt nicht befleckt; darum, o Brahmane, bin ich der ‚Buddha'. Anguttaranikaya IV, 36. Nach Seidenstücker, Pāli-Buddhismus, München-Neubiberg 1923, S. 328 f.

Hier ist es ausdrücklich ausgesprochen, daß der Erleuchtete selbst sich nicht als Mensch fühlte, sondern eben als Buddha, der sogar über die Volksgottheiten (Devas, Gandhabbas, Yakkhas) erhaben ist. So erkennt ihn denn auch der Brahmane Dona an einem der Kennzeichen des Mahāpurusha, dem Speichenrad. Die Sprache des Sūtra erscheint von derselben Schlichtheit und Eindringlichkeit wie der Stil der Skulpturen der Stūpas von Barhut oder Sānchī und nach philologischer Ansicht müßte das Sūtra in der Tat etwa derselben Zeit angehören wie sie, nämlich den drei letzten Jahrhunderten vor Christi Geburt. Bekanntlich finden sich auf den Reliefs von Barhut und Sānchī keine Buddha-Figuren, sondern statt ihrer höchstens Symbole. Muß man nicht aber gerade aus solcher Sūtra-Stelle und ihrer so plastischen Schilderung des Buddha, wie er einherschreitet und sich dann am Fuße eines Baumes mit gekreuzten Beinen niederläßt „mit beruhigten Sinnen, mit friedvollem Geiste, im Besitze höchster Selbstbeherrschung und Ruhe" schließen, daß die Zeit bereits zu einer bildnerischen Gestaltung des Buddha vorgeschritten war!

Maitreya

„Bhikkhu's, zu jener Zeit wird in der Welt der erhabene Metteyya (Maitreya) als vollendeter vollkommen Erleuchteter erscheinen, kundig des rechten Wissens und des rechten Weges, als Pfadvollender, Welterkenner, unvergleichlicher Menschenerzieher, Lehrer von Göttern und Menschen, als erhabener Buddha, geradeso wie in der Gegenwart ich in der Welt erschienen bin als vollendeter vollkommen Erleuchteter, kundig des rechten Wissens und des rechten Weges, als Pfadvollender, Welterkenner, unvergleichlicher Menschenerzieher, Lehrer von Göttern und Menschen, als erhabener Buddha. Er wird (das Wesen) dieser Welt samt der der Götter, Māra's und Brahmā-Götter, (das Wesen) der Kreaturen einschließlich der Samanas, Brahmanen, Götter und Menschen offenbaren, nachdem er es selbst erkannt und durchschaut hat, geradeso wie in der Gegenwart ich (das Wesen) dieser Welt samt

der der Götter, Māra's und Brahmā-Götter, (das Wesen) der Kreaturen einschließlich der Samana's, Brahmanen, Götter und Menschen offenbare, nachdem ich es selbst erkannt und durchschaut habe. Er wird die Lehre predigen, die schön am Anfang, schön in der Mitte und schön am Ende ist, voll Bedeutung und Sorgfalt in der äußeren Form, den lückenlos vollständigen, reinen, heiligen Wandel wird er predigen, geradeso wie in der Gegenwart ich die Lehre predige, die schön am Anfang, schön in der Mitte und schön am Ende ist, voll Bedeutung und Sorgfalt in der äußeren Form, und den lückenlos vollständigen, reinen, heiligen Wandel predige. Er wird eine Bikkhu-Gemeinde von vielen tausend Bikkhu's leiten wie in der Gegenwart ich eine solche von vielen hundert leite." Dīghanikāya XXVI, 25. Übersetzt von R. O. Franke, Göttingen 1913, S. 270.

Die Stelle dürfte die älteste Erwähnung des zukünftigen Buddha Maitreya (chines. Mi-lo, jap. Miroku) enthalten, führt also weit in die vorchristliche Zeit hinauf. Sie zeigt, wie schon im frühesten Buddhismus etwas wie eine buddhistische Hagiologie vorhanden war und wie alle Buddhas als transzendente Wesenheiten angesehen wurden; sie zeigt weiter, wie im Pāli-Buddhismus das mahāyānistische System und die mahāyānistische Ausdrucksweise aufs stärkste vorgebildet waren. Auch hier fühlt man, daß der Kunst Gestaltungen des zukünftigen Buddha nicht mehr fremd gewesen sein können.

Der Buddha des Mahāyāna

„So habe ich vernommen: Einstmals weilte der Herr zu Rājagriha auf dem Geiersberge mit einem großen Gefolge von Mönchen, zwölfhundert Mönchen, alle Arhats fleckenlos, unverdorben, selbstbeherrscht, durch und durch frei im Denken und Wissen, von edler Rasse, wie große Elefanten, nach Vollbringung ihres Tagewerkes, nach Erfüllung ihrer Pflicht, nach Abtragung der Kosten, nach Erreichung des Zieles. Die Bande, die sie mit dem Sein verknüpften, waren gänzlich zerstört, ihre Sinne durch und durch befreit durch vollständige Erkenntnis; sie hatten die äußerste Vollkommenheit erreicht durch Unterjochung aller ihrer Gedanken; sie waren im Besitz von überirdischen Fähigkeiten, hervorragende Schüler, wie der verehrungswürdige Ājnāta-Kaundinya usw. ....; mit ihnen waren noch andere große Schüler, wie der verehrungswürdige Ānanda, noch nicht ausgebildet, und zweitausend andere Mönche, von denen einige noch nicht ausgebildet, andere Meister; mit sechstausend Nonnen, an ihrer Spitze Mahāprajāpatī, und die Nonne Jasodharā, die Mutter des Rāhula, zusammen mit ihrem Gefolge; (weiter) mit achtzigtausend Bodhisattvas, alle unfähig, von ihrem Wege abzuirren, angetan mit dem Zauber höchster vollkommener Erleuchtung, in Weisheit unwandelbar; die das niemals abirrende Rad

des Gesetzes in Bewegung setzten; die die vielen hunderttausend Buddhas versöhnt hatten, die unter vielen hunderttausend Buddhas die Wurzeln der Güte gepflanzt hatten; die vertraut waren mit vielen hunderttausend Buddhas und voll durchdrungen in Körper und Seele von dem Gefühl des Mitleidens; imstande die Weisheit der Tathāgatas zu verbreiten; sehr weise, im Besitze der Vollkommenheit der Weisheit, berühmt in vielen hunderttausend Welten; die gerettet hatten viele hunderttausend Myriaden Kotis Wesen; so der Bodhisattva Mahāsattva Manjushrī, als königlicher Prinz usw.

Mit ihnen waren auch die sechzehn tugendhaften Männer, an der Spitze Bhadrapāla usw.; dazu achtzigtausend Bodhisattvas, unter denen die eben erwähnten die Häupter waren, weiter Shakra, der Herrscher der Himmlischen, mit zwanzigtausend Göttern, seinem Gefolge, wie die Gottheit Candra (der Mond), die Gottheit Sūrya (die Sonne), die Gottheit Samantagandha (der Wind), die Gottheit Ratnaprabha, die Gottheit Avabhāsaprabha und andere; weiter die vier großen Herrscher der Hauptpunkte mit dreißigtausend Gottheiten in ihrem Zuge. . . . . .

Jetzt zu dieser Zeit war es, daß der Herr umgeben, begleitet, geehrt, verehrt, gepriesen, angebetet von den vier Klassen der Hörer nach Erklärung des Dharmaparyāya genannt ‚die große Auslegung', eines Textes von großer Bedeutung, der dazu dient, Bodhisattvas zu belehren und geeignet ist für alle Buddhas, mit gekreuzten Beinen auf dem Sitz des Gesetzes saß und die Meditation begann, die genannt wird ‚Haltepunkt der Unendlichkeits-Auslegung'; sein Körper war bewegungslos und sein Geist hatte vollkommene Ruhe erreicht. Und sobald der Herr die Meditation begonnen hatte, da fiel ein großer Regen von himmlischen Blumen, Mandāravas und große Mandāravas, Manjūshakas und große Manjūshakas, die den Herrn bedeckten und die vier Klassen der Hörer, während das ganze Buddhafeld auf sechs Weisen wankte: es bewegte sich, es hob sich, bebte, bebte vom einen Ende zum anderen, geriet in Erschütterung und weiter in heftige Bewegung.

Da blickten die, die da versammelt waren und in dieser Versammlung zusammensaßen, Mönche, Nonnen, Laien-Gläubige und Laien-Anhängerinnen, Götter, Nāgas, Geister, Gandharvas, Gespenster, Garudas, Kinnaras, große Schlangen, Menschen und nicht menschliche Wesen, ebenso Herrscher einer Gegend, Heerführer und Herrscher der vier Weltteile mit ihrem Gefolge auf den Herrn mit Erstaunen, mit Bestürzung und mit Entzücken.

Und in diesem Augenblick ging ein Strahl aus von den Haarflocken zwischen den Augenbrauen des Herrn. Er verbreitete sich über achtzehnhunderttausend Budhhafelder in dem östlichen Viertel, so daß alle diese Buddhafelder ganz erleuchtet waren durch seine Strahlung bis zu der großen Hölle Avīci und bis zu den Grenzen des Seins . . . ." Aus dem Saddharma-Pundarīka I. Verdeutscht nach der engl. Übersetzung von Kern. S B E, XXI, S. 1ff.

Trotz aller Wurzelung in der Vergangenheit wird hier eine ganz neue Welt lebendig. Eine große Zeitspanne trennt uns von den Sūtren des Pāli-Kanons. Wir befinden uns vielleicht im zweiten nachchristlichen Jahrhundert. Schlichtheit und Ursprünglichkeit haben sich in Repräsentation und Großartigkeit gewandelt. Gewaltige Zahlen schwirren, eine Hierarchie von Gottheiten und Heiligen ist entstanden, und Buddha ist von ihnen umgeben wie der König von seinem Gefolge. Der ganze Kosmos wird in die religiöse Weltanschauung einbezogen. Nicht das Leben einer kleinen Sekte klingt durch die Zeilen, sondern der Glanz einer siegreichen Religion. Was in dem Sutra beschrieben steht, ist nichts anderes als eines der großen Mandaras, mit einer Buddha-Gestalt im Mittelpunkt, wie sie sich zwar nicht in Indien selbst, aber in China und Japan so zahlreich finden. Weder Wort- noch Formenkunst dürften hier jedoch eine Priorität haben. Beide schöpfen aus dem unendlich reichen Born der religiösen Visionen indischer Gläubigkeit und ergänzen sich gegenseitig.

Amitābha

„Da wandte sich Bhagavat an den ehrwürdigen Shāriputra und sagte: O Shāriputra, nachdem Du von hier hunderttausend Kotis von Buddhaländern durchschritten hast, da gibt es im westlichen Teil ein Buddhaland, eine Welt genannt Sukhāvatī (das glückliche Land). Und da wohnt jetzt ein Tathāgata genannt Amitāyus, ein Arhat, ganz erleuchtet, und bleibt und hält sich selbst, und lehrt das Gesetz.

Was denkst Du nun, Shāriputra, warum diese Welt Sukhāvatī (die glückliche) heißt? In dieser Welt Sukhāvatī, o Shāriputra, da gibt es weder körperliche noch geistige Pein für lebende Wesen. Der Quellen des Glücks sind unzählige da. Aus diesem Grund heißt diese Welt Sukhāvatī (die glückliche).

Und weiter, o Shāriputra, jene Welt Sukhāvatī ist mit sieben Terrassen geschmückt, mit sieben Reihen von Palmen, und mit Reihen von Glocken. Auf jeder Seite ist sie abgeschlossen, herrlich, strahlend von den vier Kostbarkeiten, also von Gold, Silber, Beryl und Crystal. Mit solchem Aufwand von Herrlichkeiten, die einem Buddhaland eigentümlich sind, ist jenes Buddhaland geschmückt.

Und weiter, o Shāriputra, in jener Welt Sukhāvatī, da gibt es Lotusteiche, geschmückt mit den sieben Kostbarkeiten, mit Gold, Silber, Beryl, Crystal, roten Perlen, Diamanten und Korallen als siebenter. Sie sind gefüllt mit Wasser, das die acht guten Eigenschaften besitzt: ihr Wasser erhebt sich bis zu den Furten und Badeplätzen, so daß sogar Krähen daraus trinken können. Sie sind mit goldenem Sand bestreut. Usw. Usw.

Und weiter, o Shāriputra, in jenem Buddhaland gibt es himmlische Musikinstrumente, die immer gespielt werden, und die Erde ist lieblich und goldfarben. Und in diesem Buddhaland ergießt sich ein Blumenregen von himmlischen Māndārava-Blüten dreimal täglich nieder, und dreimal nachts. Und die Wesen, die da geboren werden, verehren vor ihrer Morgenmahlzeit hunderttausend Kotis von Buddhas, indem sie nach anderen Welten gehen. Und indem sie hunderttausend Kotis Blumen auf jeden Tathāgata ausschütten, kehren sie nach ihrer eigenen Welt zur Zeit der Nachmittagsruhe zurück. Usw.

Nun, was denkst Du, o Shāriputra, warum dieser Tathāgata Amitāyus genannt ist. Die Länge des Lebens (āyus), o Shāriputra, dieses Tathāgata und jener Menschen da ist unermeßlich (amita). Deshalb wird dieser Tathāgata Amitāyus genannt. Und zehn Kalpas sind vorübergegangen, o Shāriputra, seit dieser Tathāgata zur vollständigen Erkenntnis erwachte.

Und warum, denkst Du, o Shāriputra, wird dieser Tathāgata Amitābha genannt? Der Glanz (ābhā), o Shāriputra, dieses Tathāgata verbreitet sich ungehindert über alle Buddhaländer. Daher ist dieser Tathāgata Amitābha genannt.

Und da gibt es, o Shāriputra, eine unermeßliche Versammlung von Schülern mit diesem Tathāgata, gereinigte und verehrungswürdige Wesen, deren Zahl nicht leicht zu zählen ist. Mit solchem Aufwand von Herrlichkeiten, die einem Buddhaland eigentümlich sind, ist dieses Buddhaland geschmückt." Aus dem kleineren Sukhāvatī-vyūha. Verdeutscht nach F. Max Müllers engl. Übersetzung. S B E, XLIX, Part. II, S. 89 ff.

Ein neuer mächtiger Buddha, Amitāyus (Amitābha, chin. O-mi-t'o fo, jap. Amida) ist am buddhistischen Himmel erschienen. Der Erleuchtete führt ihn zwar selbst ein, wird aber bald von ihm überstrahlt. Amitābha ist der Herr eines Landes der Seligen, und seiner Schilderung gilt ein großer Teil der Sukhāvatī-Sūtren, in denen nun die Häufung von Superlativen zum Preise des Heiligen und seiner Welt keine Grenzen kennt. Der Begriff des Nirvāna, in seiner Tiefe und Abstraktheit nur wenigen Auserwählten faßbar, mußte zurücktreten vor der eindrucksvolleren, unmittelbarer einleuchtenden Vorstellung eines Paradieses, in das die auf den „Schwur des Amitābha" vertrauenden Gläubigen nach ihrem Tode aufgenommen wurden. Unzählbare Scharen neuer Anhänger führte der milde Herr des Paradieses des Westens mit seinem sich der Erde mitleidig zuwendenden Gefolge von Bodhisattvas dem Buddhismus zu. In den Beschreibungen und bildlichen Darstellungen des Amitabha-Buddha und seiner seligen Gefilde haben sichtlich Erinnerungen an

die märchenhafte Pracht der indischen und dann der chinesischen Herrscherhöfe einen Niederschlag gefunden. Dem Charakter der Sukhāvatī-Sūtren wird eine Monumentalkunst entsprochen haben, die den Tempeln und Tempelwänden ihren feierlichen Schmuck verlieh. Aber in Indien haben sich nur wenige Spuren davon erhalten, und wenn auch in China und Japan einige Beispiele bis auf unsere Zeit gekommen sind, so genügen sie nicht im entferntesten, um den Glanz und die Großartigkeit dieser Kunst lebendig zu machen.

Vairocana

„Da empfand der Buddha Locana sogleich eine große Freude. Er offenbarte die Natur seines im Luftraum leuchtenden Wesens, den samādhi des ursprünglichen, Buddhas bildenden, ewig dauernden Dharmawesens und verkündigte den großen Scharen folgendes: „Ihr alle hier, die ihr Kinder der Buddhas seid, höret mit Andacht, denkt wohl über meine Worte nach und benehmt euch dementsprechend. Ich selbst habe seit hundert Asankhyeya (eine unzählbare Anzahl) von Kalpa (unberechenbar großen Zeiträumen) mich in den Gemütszuständen und Lagen (des Bodhisattvatums) geübt und habe sie zum Gegenstand meiner Bestrebungen gemacht. Zuerst warf ich alles Weltliche ab, und so habe ich mich stufenweise vervollkommnet bis zur wahren Erwachung (Weisheit), welche Locana heißt, und auf der Terrasse der Lotusblumen wohnt, die den Ozean von Welten umfaßt. Diese Terrasse hat ringsum tausend (Lotus-) Blätter, und jedes Blatt ist eine Welt, so daß es tausend Welten gibt; ich selbst verwandle mich in tausend Shākya's, welche diesen tausend Welten entsprechen, und dann gibt es in der Welt jedes Blatts wiederum hundert Millionen Sumerus, hundert Millionen Sonnen und Monde, hundertmillionenmal vier Reiche, hundert Millionen südliche Jambudvīpā's, mit hundert Millionen Bodhisattva's Shākya, die unter hundert Millionen Bäumen der Weisheit sitzen und alle die Gemütszustände und Lagen der Bodhisattva's predigen, über die ihr mich befragt. Die übrigen 999 Shākya's manifestieren sich jeder für sich als tausendmal hundert Millionen Shākya's, die auch dasselbe tun. Somit sind die Buddhas auf den tausend Blättern meine eigenen Umgestaltungen, die tausendmal hundert Millionen Shākya's sind Umgestaltungen dieser tausend Shākya's, und ich bin daher auch ihr Ursprung, der Buddha Locana heißt." Aus dem Brahmajālasūtra (Sūtra des Netzes Brahmas) nach de Groot, Der Thūpa, Berlin 1919.

Weniger Schilderungen, als Spekulationen. An Vairocana (wohl identisch mit Locana, Roshana, chines. Pi-lu-shê-na, jap. Dainichi), wandte man sich nicht betend und hoffend, sondern man sah in ihm das

Gestalt gewordene Weltgesetz, den höchsten Buddha, dessen Ausstrahlungen alle anderen Buddhas waren. So sind denn auch bei den bildlichen Darstellungen des Vairocana die Abstraktion und die Erhöhung ins Überirdische, die unerreichbare Erhabenheit besonders weit geführt. Seine Gesten und sein Gesichtsausdruck weisen nie nach außen und scheinen nie den Gläubigen zum Nahen zu ermutigen. Gerne wird sein Wuchs zu gewaltigen Dimensionen gesteigert. Und die Mandaras, in deren Mittelpunkt Vairocana steht, sind abstrakte symbolische Systeme, in denen kein Hauch von Erdenluft weht. Vor allem in den Kreisen der tantristischen Sekten Indiens, Chinas und Japans wurde diese Gottheit immer wieder mit Pinsel und Meißel gestaltet. Die Buddhas, die die Pagoden schmücken, scheinen meist Vairocana vorstellen zu sollen.

II.

Die Entstehung des Buddha-Bildes

Die ältesten heute bekannten Darstellungen des Erleuchteten stammen aus Gandhāra, jenem der Gegend des gegenwärtigen Peshāwar entsprechenden Durchgangsland, das keineswegs immer zum eigentlichen Indien gerechnet wurde. Hier und im benachbarten alten Baktrien herrschten im Anschluß an den dreijährigen Feldzug Alexanders des Großen (326–324) eine Reihe hellenistischer Fürsten und gab es in ähnlicher Weise wie in dem übrigen Westasien eine eurasische Mischkultur. Gandhāra bezeichnet den äußersten Vorstoß des Hellenismus nach dem Osten und die hier entstandenen Kunstwerke sind als Mischprodukte kunstgeschichtlich sehr merkwürdig. Betrachtet man die Lage des Landes und überschaut man seine Geschichte, die nur eine Folge von Einfällen und Durchmärschen von kriegerischen Völkern verschiedensten Blutes und verschiedenster Gesittung ist[11], so muß man, auch wenn der Charakter der erhaltenen Denkmäler es weniger klar zeigte, von vornherein annehmen, daß unter solchen Bedingungen eine schöpferische Kunst keine Daseinsmöglichkeit gehabt haben kann. Und doch gibt es eine Gruppe von Forschern, die davon überzeugt sind, in Gandhāra sei nicht nur das älteste Buddha-Bild gefunden, sondern auch erfunden worden. Damit wäre behauptet, daß eine der denkwürdigsten, folgereichsten, erhabensten Taten der indischen, ja der Weltkunst in einem kaum zu Indien gehörigen, meist dort sogar mit Verachtung genannten[12] Lande mit unsteter Bevölkerung und ohne bodenständige Kultur, fern von allen Zentren geistigen Lebens geschehen sei. Der äußere Anschein spricht vorerst wirklich für diese Annahme. Auf den Reliefs der steinernen Tore und Pfeiler von Barhut und Sānchī (zweites bis erstes vorchristliches Jahrhundert), die die Umzäunungen der Stūpas bilden, den wichtigsten Repräsentanten der ältesten Kunst des eigentlichen Indien, fehlt jegliche Darstellung des Buddha oder eines Buddha, obwohl von ihnen immer wieder erzählt wird. An seiner Statt finden sich höchstens Symbole

wie der Baum und der Thron, das Symbol der Erleuchtung, das Rad, das Symbol der ersten Predigt, der Stūpa, das des Verscheidens u. a. (Abb. 1–3). Dagegen erscheinen in der hellenistisch-indischen Mischkunst von Gandhāra (etwa seit dem ersten vorchristlichen Jahrhundert) Buddha-

Abb. 1. Barhut, Pfeilerrelief. Anbetung des Thrones und der Fußstapfen des Buddha.

Darstellungen in Unzahl. Ist dieses äußere Faktum wirklich so überzeugend und schließt es jede andere Erklärung aus? Die erste Blütezeit der buddhistischen Kunst muß in die Tage des Königs Ashoka (gestorben zwischen 237 und 232 v. Chr.) gefallen sein, wo der Buddhismus unter dem Schutze des Herrscherhauses der Maurya sich aus einer unscheinbaren Sekte zu einer einflußreichen Religion entwickelte. Die Reliefs der Stūpas von Barhut und Sānchī dürften hundert bis zweihundert Jahre nach dem Tode des Ashoka entstanden sein. Aus nahezu einem Vierteljahrtausend zweifellosen Blühens der buddhistischen Kunst besitzen wir

in Indien selbst nicht viel mehr als diese wenigen Reste von Denkmälern aus Stein, die überdies alle dem gleichen Zwecke dienten. Die gleichzeitige Malerei ist verschwunden. Verschwunden sind alle Skulpturen aus Holz, Bronze, Elfenbein, Gold und Silber, wie weggeweht alle Freitempel, in denen solche Figuren gestanden haben mögen und die wohl sämtlich

Abb. 2. Barhut, Pfeilerrelief. Die Leiter, auf der der Erleuchtete von dem Trayastrimshat-Himmel herabstieg.

oder in ihrer Mehrzahl aus Holz waren. (Vielleicht ist hier überhaupt die Erklärung für die Erhaltung gerade dieser wenigen Stūpas aus Stein zu suchen.) Ist es nicht angebracht, mit allen Schlüssen, die sich auf ein solch kärgliches Material berufen, recht vorsichtig zu sein! Sehr wohl möglich, daß sich eine Tradition herausgebildet hatte, die Buddha-Darstellungen im Zusammenhang mit einem Stūpa, dem Sinnbild des Verscheidens und Ausgelöschtseins des Erleuchteten, verpönte. In Tempeln und in Privathäusern mag es schon Buddha-Figuren aus hinfälligem Material, vor allem auch Gemälde, gegeben haben. Die Anwendung von

Symbolen beim Schmuck der alten Stūpas braucht ja die Bekanntschaft mit Buddha-Darstellungen nicht auszuschließen. Man vergesse nicht, daß die Verehrung von gewissen Symbolen seit alters in Indien Sitte war. Bisweilen sieht es geradezu so aus, als wenn die Buddha-Figur, die sonst vielleicht übliche, ausdrücklich aus irgend welchen Gründen

Abb. 3. Barhut, Pfeilerrelief. Anbetung des Shāl-Baumes, des heiligen Baumes des Buddha Vishvabhū.

weggelassen sei. Bezeichnend dafür ist das merkwürdige Relief aus Barhut mit den beiden Fußstapfen auf der obersten und untersten Sprosse der Leiter, die das Herabsteigen des Erleuchteten vom Trayastrimshat-Himmel anzeigen sollen (Abb. 2)[13].

Nicht zu leugnen, daß hellenistische Züge, Erinnerungen an Apollo-, Dionysos- und Dichterstatuen die Buddha-Figuren von Gandhāra mehr oder weniger durchsetzen, aber diese Elemente sind weit entfernt, ihr Werden zu erklären. Zuerst einmal zeigen die Darstellungen des Erleuchteten, aus welcher Stufe der Entwicklung der Gandhāra-Kunst sie

auch immer stammen mögen, niemals einen archaischen Charakter, niemals den Charakter einer werdenden Kunst, sondern im Gegenteil eher Zeichen von Erstarrung, ja, was noch auffallender ist, Zeichen von Mißverständnissen, und zwar durchaus nicht nur antikischer, sondern auch indischer Elemente. Man betrachte daraufhin vor allem die Art, wie der Erleuchtete in Gandhāra so oft unglücklich und plump auf dem viel zu kleinen Lotussitz hockt[14]. Aber setzt nicht das Hocken mit gekreuzten Beinen in der Haltung und im Geiste eines Yogin, der weltabgewandte Gesichtsausdruck, setzt nicht der Lotussitz selbst (padmāsana), die Anwendung der verschiedenen Mudrās (Gesten der Hände) und Lakshanas wie Ūrnā und Ushnīsha, setzen nicht die Schwimmhäute zwischen den Fingern und die nach rechts sich kräuselnden Locken, aber auch die Vergrößerung der Ohren, die naturalistisch aus dem üblichen Tragen des schweren Ohrschmuckes zu erklären doch allzu banal erscheint, das Vorhandensein eines indischen Vorbildes mit Notwendigkeit voraus! Bilden nicht gerade diese Züge das eigentliche Wesen der Buddha-Gestalt, und sind sie nicht viel entscheidender als antikische Gewandfalten! Man hat allerdings versucht, Ushnīsha und Schwimmhäute aus falschen Auslegungen und Mißverständnissen, sei es der Meister von Gandhāra, sei es der alten buddhistischen Schriften herzuleiten[15]. Heißt das nicht die Tiefgründigkeit der religiösen Phantasie eines schöpferischen Volkes gewaltig unterschätzen! Wenn auch der letzte Sinn mancher der Lakshanas noch dunkel ist, niemand kann sich ernstlich mit diesen mehr als brutalen Erklärungen begnügen, die übrigens zum Teil schon dadurch in sich zusammenfallen, daß der Ushnīsha (ebenso wie die verlängerten Ohren und die Spirallocken) bereits in der von Gandhāra ganz unabhängigen indischen Frühkunst zu finden ist[16]. Auch die Annahme, in Gandhāra hätte die Verbindung der antiken Formensprache mit indischem Geist erst die Möglichkeit zur schöpferischen Tat geboten, zeigt recht wenig Verständnis für das Werden einer künstlerischen Gestaltung. Als ob Inhalt und Form von solcher Gegensätzlichkeit — indischer Drang in das Unendliche und antike Beobachtung der natürlichen Gesetzmäßigkeiten — je zu einer künstlerisch befriedigenden Einheit hätten zusammengeschweißt werden können!

Die Buddha-Gestalt, so wie sie die ganze östliche Welt eroberte, ist — wir sind überzeugt, daß dies einmal klipp und klar wird bewiesen werden können — eine Schöpfung aus einem Guß, die Verkörperung einer Vision, wie sie nur indischer Gläubigkeit gelang. Man wird zu der Annahme gedrängt, daß sie in denselben Teilen Indiens entstanden ist, wo die älteren buddhistischen Sūtras zuerst feste Formen gewannen, und man möchte erwarten, daß sie sich im Laufe der Jahrhunderte in derselben Weise gewandelt hat wie Bau und Sprache der heiligen Schriften. Von hier aus dürften Wort und Bild ihren Siegeszug angetreten haben, überall wohin sie kamen, lokal umgemodelt, im wesentlichen aber unverändert bleibend. Wenn der Erleuchtete in der bildenden Kunst im Widerspruch zu der Legende, die berichtet, daß er sich selbst seine Haare abschnitt, niemals nach Mönchsart mit geschorenem Haupte gegeben wird, sondern meist entsprechend dem zweiten der zweiunddreißig Lakshanas mit nach rechts sich kräuselnden Locken, so zeigt das nur, daß eben vorbuddhistische Züge bei der Schöpfung der Buddha-Figur mitwirkten. In Gandhāra traten in den Jahrhunderten um Christi Geburt starke antikische Abwandlungen hinzu, aber es haben sich aus derselben Zeit vereinzelte und aus späterer dann in der Tat eine Fülle von Buddha-Darstellungen erhalten, in denen weder Hellenistisches noch Gandhāramäßiges anklingt. Von ihnen hat man auszugehen, wenn man sich vorstellen will, wie die heute verschollene älteste Buddha-Figur gemalt, gegossen oder gemeißelt ausgesehen haben mag. Zudem findet sich bereits auf den Reliefs von Barhut, Gayā und Sānchī Figürliches, das mannigfache Anknüpfungspunkte mit einer rein indischen Buddha-Gestaltung zu bieten vermag. Wie verwandt ist zum Beispiel auf dem Relief von Barhut mit der Verehrung des Thrones und Baumes (Abb. 3) die Auffassung der hockenden Anbeter einer Buddha-Darstellung! Die Art des Sitzens, der Fall des Gewandes, die Führung der Hauptkonturen – von hier ist es nur ein Schritt zur endgültigen Formulierung des Buddha-Motives. Und wenn man den Ushnīsha durchaus aus einem Haarschopf herleiten will, so kann man ebenso hier anknüpfen wie beim antiken Apollo. Den Gesichtsausdruck des Erleuchteten hat noch niemand für hellenistisch erklärt. Das Äußerste, was den Meistern von Gandhāra zugestanden werden könnte, wäre, daß sie eine bereits

vorhandene Bildung hellenistisch gefärbt und mit der Unterschrift Buddha versehen hätten.

Es soll nicht geleugnet werden, daß dieser ganze Versuch einer Herleitung des Entstehens des Buddha-Bildes aus rein indischen Voraussetzungen nur auf Hypothesen und Schlüssen beruht. Aber sind denn die Tatsachen, die sich auf ein so winziges lückenhaftes und einseitiges Material stützen, beweiskräftiger? Einer stilkritischen und psychologisch tiefergehenden Ausdeutung der Denkmäler, die viel weiter geführt werden könnte, als es in diesem Rahmen möglich ist, kann die These von der Erfindung des Buddha-Bildes im hellenistisch-indischen Gandhāra nicht standhalten.

Dennoch ist nicht zu bestreiten, daß Gandhāra und der Buddha von Gandhāra für die Entwicklung der buddhistischen Kunst sowohl in Indien wie in Centralasien und im fernen Osten von gewisser Bedeutung waren. Im eigentlichen Indien wurde der Buddhismus immer wieder vom Brahmanismus zurückgedrängt, ja verschlungen; die Kolonialländer — und Gandhāra war im Grunde indisches Kolonialgebiet — scheinen zum Teil Zufluchtsstätten für die der Heimat entfremdeten Gläubigen gewesen zu sein. Gandhāra wurde neben Magadha in der Tat in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten etwas wie ein zweites heiliges Land. Zudem blieb es immer ein wichtiges Durchgangsgebiet. Daher mag es kommen, daß der Buddhismus und seine Kunst sich wiederholt von hier neue Anregungen holten. Aber es waren nur Anregungen unter vielen andern.

III.

Die Legenden vom ersten Buddha-Bild

Rudrayana, König von Roruka, schickte dem Könige Bimbisāra von Magadha einen wunderreichen, mit Edelsteinen dicht besäten Harnisch (Abb. 4. 83). „Beim Anblick dieses Harnisches war der König Bimbisāra aufs höchste überrascht. Er ließ sachverständige Männer kommen (84), um die Edelsteine abzuschätzen, und sagte zu ihnen: Schätzt den Preis dieses Harnisches. O König, antworteten die Juweliere, jeder dieser Steine ist unschätzbar. Es gibt eine Regel, daß man bei einem Stück, dessen Preis man nicht bestimmen kann, einen Wert von zehn Millionen annimmt. Darauf sagte der König Bimbisāra kummervoll: Welch Gegengeschenk könnte ich dem Könige von Roruka machen? Dann überlegte er folgendermaßen: Der erhabene Buddha ist jetzt in meinem Lande. Er weiß durch sein unvergleichliches Wissen, was ein freigebiger König ist, er besitzt überirdische Kräfte, ich werde zu ihm gehen, ich will den erhabenen Buddha aufsuchen. Er begibt sich also mit der Rüstung nach dem Platz, wo sich Bhagavat aufhält. Als der König angekommen war und durch Berühren der Füße mit dem Haupte den Bhagavat gegrüßt hatte, sprach er so: In der Stadt Roruka, Herr, wohnt ein König namens Rudrāyana; das ist mein Freund, obgleich ich ihn niemals sah. Er schickte mir als Geschenk eine fünfteilige Rüstung. Was für ein Gegengeschenk soll ich ihm machen? Laß auf ein Stück Stoff, erwiderte Bhagavat, den Tathāgata darstellen und schicke ihm das Bild als Geschenk.

Bimbisāra ließ die Maler rufen und sagte zu ihnen: Malet auf einem Stück Zeug das Bild des Tathāgata (85). Die erhabenen Buddhas sind nicht leicht zu erfassen. Daher konnten die Maler keine Gelegenheit finden, um Bhagavat zu malen. Sie sagten also zu Bimbisāra: Wenn der König dem Bhagavat ein Gastmahl im Palaste geben wollte, würde es möglich sein, die Gelegenheit zum Malen zu finden. Bimbisāra lud also Bhagavat in den Palast und gab ihm ein Mahl. Die erhabenen Buddhas sind Wesen, die man nicht müde wird zu betrachten. Welches Glied des Bhagavat die Maler auch immer ins Auge faßten, sie konnten nicht müde werden es zu betrachten. Daher konnten sie den Augenblick zum Malen nicht ergreifen. Da sagte Bhagavat zum König: Die Maler werden große Mühe haben, o großer König. Es ist ihnen unmöglich, den Augenblick zum Malen zu erfassen, aber bringe Zeug herbei. Der König tat es und Bhagavat warf seinen Schatten darauf und sagte zu den Malern: Füllt diesen Umriß mit Farben aus (85 bis). Dann ist es nötig, darunter die Sätze der Zuflucht wie die Vorschriften der Lehre zu schreiben. Es

wird nötig sein, sie in richtiger und in umgekehrter Anordnung hinzusetzen, das Entstehen der Ursachen, das sich aus zwölf Ausdrücken zusammensetzt; und dort wird man diese zwei Strophen hinschreiben: Beginnet, gehet weg, wendet Euch dem Gesetz Buddhas zu, vernichtet das Heer das Todes, wie ein Elefant eine Schilfhütte vernichtet. Der, der ohne Ablenkung unter der Zucht dieses Gesetzes schreiten wird, wird, der Geburt und der Umwälzung der Welt entronnen, seinem Schmerz ein Ziel setzen. Wenn jemand fragt, was diese Sätze bedeuten, so muß man antworten: der erste ist die Einführung, der zweite die Lehre, der dritte die Umwälzung der Welt, der vierte die Überwindung". Die Maler taten so, und Bimbisāra schrieb auf Veranlassung Bhagavats einen Brief an Rudrāyana, in dem er ihn aufforderte, das Geschenk unter großen Ehrenbezeugungen einzuholen, wie es der König auch tat (86). Aus dem Divyāvadāna nach dem Französischen des Burnouf, Introduction à l'histoire du Buddhisme indien, S. 341 ff. Vergl. auch Hackin, Conférences du Musée Guimet, Biblioth. de vulgarisation, T. 40.

„Als Buddha sich in den Trayastrimshat-Himmel begab und für das Heil seiner Mutter das Gesetz predigte, da sehnte sich nach einer Abwesenheit von neunzig Tagen Prasenajit nach ihm und ließ ein Bild aus Goshīrsha-Candana-Holz herstellen, und stellte es an den Platz hin, wo er gewöhnlich saß. Als Buddha in den Vihāra zurückkehrte, verließ das Bild unverzüglich seinen Platz und ging ihm entgegen. Buddha sagte zu ihm: ‚Kehre zu Deinem Sitz zurück. Wenn ich das Parinirvāna erreicht habe, so sollst Du als Urbild für die vier Klassen meiner Schüler dienen', und darauf kehrte das Bild an seinen Sitz zurück. Das war das erste aller Buddha-Bilder, und das, was man in der Folgezeit nachbildete". Fa-hien, a record of Buddhistic kingdoms. Nach dem Engl. von Legge, S. 56 f.

Haben diese beiden legendenhaften Berichte über die Entstehung des ersten Buddha-Bildes neben den schönen Zügen frommer Gläubigkeit, die sie enthalten, auch irgendwelchen Wert für die Kunstgeschichte? Oder sind sie allein dazu erfunden, um gewisse damals vorhandene Darstellungen bis auf den Erleuchteten selbst zurückzuführen? Daß man zu Lebzeiten Buddhas bereits daran gedacht hätte, sein Bildnis anzufertigen, ist weniger unwahrscheinlich als im Falle Christi, von dem ja ebenfalls verschiedentlich über Porträts nach dem Leben berichtet wird. Während Christus fast unbekannt in den Kreisen des einfachsten Volkes lebte und wirkte, scheint es Buddha nach den übereinstimmenden Angaben aller Quellen keineswegs verschmäht zu haben, die Häuser der Vornehmen und Begüterten durch seinen Besuch zu ehren. War er doch selbst jedenfalls vornehmer, vielleicht gar fürstlicher

Abb. 4. Tibetische Darstellung der Geschichte des ersten Buddha-Bildes. Musée Guimet, Paris.

Abkunft. Aber darf man der indischen Kunst schon zu Buddhas Lebzeiten, also im sechsten oder fünften vorchristlichen Jahrhundert, Porträts zutrauen? Bekanntlich stammen die ältesten erhaltenen, einigermaßen sicher datierbaren indischen Kunstdenkmäler erst aus der Zeit der Maurya-Dynastie (seit 326 oder 325). Es sind ganz wenige Beispiele, die der Zufall der Nachwelt bewahrt hat, und durchaus ungenügend, um daraus sichere Schlüsse zu ziehen. Wie bereits betont, besteht die Wahrscheinlichkeit, daß es neben der Architektur und Plastik in Stein eine schon länger blühende Kunst in weniger widerstandsfähigen Stoffen gab, vor allem auch eine Malerei, deren Spuren naturgemäß fast völlig vernichtet sind. Über das Divyāvadāna, aus dem die erste oben angeführte Stelle stammt, ist heute höchstens auszusagen, daß die Redaktion des Werkes im zweiten oder dritten nachchristlichen Jahrhundert erfolgte, aber auf der Grundlage weit älterer Quellen[17]. Wann ist unsere Stelle anzusetzen? Die heutige Kritik ist gewillt, sie gerade wegen ihres Inhaltes für möglichst spät zu halten. Man bewegt sich also im Kreise und feste Schlüsse sind nicht oder noch nicht möglich. Immerhin dürfte sie der älteste wenn auch legendare Bericht über die Entstehung des Buddha-Bildes sein. Die Handlung spielt im Ursprungslande des Buddhismus und es wird hier von einem Gemälde gesprochen. Dem alten Erzähler lag die Malerei offenbar näher als die Plastik, wie ja die ganze spätere indische Literatur dann mit Hinweisen auf die Malerei und insbesondere auf Porträts erfüllt ist. Wenn die Legende aus dem Divyāvadāna auch vorläufig nicht unmittelbar zur Klärung von kunstgeschichtlichen Fragen herangezogen werden kann, sie bringt uns wenigstens zum Bewußtsein, daß möglicherweise die erste Buddha-Darstellung ein Gemälde war, und daß unsere Kenntnis von der Entwicklung des indischen Buddha-Bildes durch das fast völlige Fehlen aller Malereien mehr als ungenügend sein muß.

Mit dem Bericht des chinesischen Pilgers Fa-hien, der von 399–414 in Indien weilte — es gibt eine ganz ähnliche Erzählung des berühmten Pilgers Hsüan-tsang, dessen Indienreise vom Jahre 629–45 dauerte[18] — läßt sich kunstgeschichtlich kaum mehr anfangen. Jetzt handelt es sich nicht mehr um ein Gemälde, sondern um eine Skulptur. In China und auch in Japan gibt es eine Anzahl von Statuen aus allen Zeiten, die die

Abb. 5. Chinesische im Jahre 987 nach Japan gebrachte Kopie der seinerzeit in China vorhandenen angeblichen Kopie der nach dem Leben hergestellten Buddha-Figur aus Sandelholz, die König Udayana von Kaushāmbī herzustellen befahl und die im Jetavana Vihāra aufgestellt gewesen sein soll. Seiryōji bei Kyōto, etwa 1,60 m. H.

Tradition auf das von Hsüan-tsang erwähnte Sandelholzbild des Königs Udayana zurückführt. Das älteste dürfte das des Seiryōji bei Kyōto sein (Abb. 5). Diese Werke zeigen nun in der Tat eine starke Verwandtschaft mit der Kunst von Gandhāra. Ist das so merkwürdig? Der Priester überliefert offensichtlich ja nur eine Version, die ihm in Gandhāra, das er passierte, im Anschluß an eine ähnliche Statue berichtet wurde. Weitere Schlüsse lassen sich daraus vorerst ebensowenig ziehen wie aus der Legende aus dem Divyāvadāna.

IV.

Der Weg des Buddha-Bildes

1.

Indien mit seinen Kolonialgebieten, das sind die Länder, deren Kultur von der höheren indischen befruchtet wurde, mit Ceylon, Birma, Siam, Kamboja, Champa und Laos, mit der malayischen Halbinsel, Sumatra, Java, Nepāl und Tibet muß als ein einheitlicher Kultur- und Kunstkreis angesehen werden. Das schließt keineswegs aus, daß die einzelnen Teile sich mehr oder weniger zu einem gewissen Eigenleben emporrangen; der wichtigste Grundpfeiler blieb aber indische Geistigkeit brahmanischer oder buddhistischer Färbung. Zentralasien und Gandhāra sind als Durchgangsgebiete mit unausgeglichenen Mischkulturen aufzufassen. China, Korea und Japan bilden dann den zweiten großen östlichen Kulturkörper, dessen Herz das Reich der Mitte ist.

Im eigentlichen Indien, so wurde bereits ausgeführt, in denselben Gegenden, in denen die ältesten buddhistischen Schriften ihre Form fanden, muß auch das Buddha-Bild entstanden sein. Während die meisten brahmanischen und die niederen buddhistischen Gottheiten zu ihrer Entfaltung der Attribute und physischen Überhöhungen nicht entbehren können, zwingt die Buddha-Gestalt in ihrer Schlichtheit allein durch die überwältigende Macht der Innerlichkeit den Gläubigen in ihren Bann. In der Haltung eines Yogin auf einer bestimmten Stufe der Meditation sitzt der Erleuchtete da, mit untergeschlagenen Beinen, die Fußsohlen nach oben gekehrt, entweder auf einem Sockel oder auf einer geöffneten Lotusblüte, dem Symbol der Reinheit. Ein schweres oder feines, oft nur an den Rändern erkennbares durchsichtiges Gewand bedeckt die ganze Gestalt oder läßt die rechte Schulter völlig, oft auch zum Teil frei. Ursprünglich fehlte jeglicher Schmuck. Kopf und Rumpf sind unbewegt. Nur Arme und Hände lassen der Bewegung Spielraum. Doch kommt es niemals zu willkürlicher Spontaneität. Alle Handhaltungen sind zu traditionell festgelegten feierlichen Gebärden

(Mudrās) geworden, die an die großen Ereignisse aus des Erleuchteten Erdenwandel anknüpfen. Einmaliges zum ewigen Symbol gesteigert. Wie die ganze Erscheinung über das Allgemein-Menschliche herausgehoben ist, so auch der Gesichtsausdruck, in dem Leidenschaftslosigkeit und tiefste Nach-innen-Gekehrtheit mit edler Reinheit und göttlicher Würde zusammenklingen. Formale Monumentalität und letztes inneres Gleichgewicht halten sich die Wage. Zu alledem tritt die ehrwürdige Reihe der Lakshanas. Die stehende Figur des Buddha, sofern sie nicht innerhalb einer Szene zu agieren hat, zeigt im Grunde dieselbe Auffassung. Es gibt allerdings gewisse Mudrās, die der sitzenden Figur vorbehalten sind. Die einmal geprägte Lösung wurde zum festen Kanon, der jeder Zügellosigkeit des Bildners Grenzen setzte, dennoch aber locker genug war, um aus einem Kultstück ein Kunstwerk erstehen zu lassen. Bis auf den heutigen Tag wurde in der ganzen Welt des Ostens niemals ernsthaft an ihr gerüttelt. Und das ist ohne weiteres verständlich. Denn die Quintessenz des Buddhismus hat hier vollendete und sinnfällige Ausdrucksform gefunden. Die abweichende Auffassung des Erleuchteten als ringender Mensch und Asket, die aus den Kreisen der chinesischen Ch'an-Sekten erwuchs, blieb eine Episode. Sie war Eigentum einer Sektengruppe und errang keine allgemeine Anerkennung. Alle Abwandlungen, die das Buddha-Bild unter dem Einfluß wechselnder Rassenideale und Zeitströmungen erlebte, vermochten nicht den Kern zu treffen, obwohl man sich klar darüber sein muß, daß in dem Augenblick, wo das Heiligenbild in den Bereich der Kunst eintritt, es weder Schale noch Kern gibt und jeder kleinste Zug zum Wesentlichen werden kann. Niemals wieder — so läßt sich wohl ohne Übertreibung behaupten — gelang der Kunst eine vollkommenere „Verkörperung des Spirituellen im Reiche der Sichtbarkeit“[19], als in dem Buddha-Bild. Ein Wesen von menschlichem Körperbau, aber der irdischen Welt entrückt und über sie erhaben, versunken in die rätselhaften Tiefen der Beschauung, das Sinnbild eines von allem Wandel befreiten letzten Seins und letzter Weisheit, das Einzelich verströmt in kosmische Ewigkeit.

Es ist kaum verwunderlich, daß die Vorstufen des Buddha-Bildes nicht lückenlos auffindbar sind. Man vergesse nicht, der Buddhismus hatte nie räumlich oder zeitlich den ganzen indischen Kontinent gewonnen.

Brahmanismus und Jainismus standen immer als bedeutsame Machtfaktoren neben ihm. Bereits seit dem siebenten Jahrhundert ging es mit der Buddha-Religion bergab, im elften war sie im eigentlichen Indien verschwunden, aufgesogen vom Brahmanismus. Die Einfälle islamischer Eroberer mit ihrer wütenden Bilderfeindlichkeit, die anderer Völker, vor allem der Hunnen, und die unaufhörlichen inneren Kämpfe brachten immer wieder furchtbare Zerstörungen. Schließlich muß man im Auge behalten, daß in Indien bis in die Gupta-Zeit hinein (viertes bis siebentes Jahrh.) der Holzbau vorherrschend war. Alle Holzbauten sind mit Stumpf und Stiel zu Grunde gegangen. Bei den Denkmälern aus Stein, die sich aus dem ersten Jahrtausend nach des Tathāgata[20] Verlöschen erhalten haben, handelt es sich, wie schon betont, um winzigste Reste. Wenn man von Gandhāra absieht, so ist die Zahl der Buddha-Statuen, die der Vernichtung entgangen sind, noch aus den Tagen der Kushān-Dynastie (erstes bis drittes Jahrh.) außerordentlich klein. Eigentlich nur Mathurā und Amarāvatı kommen in Betracht, jenes in Zentralindien, dieses in Südindien gelegen. Die Buddha-Figur (T. 2), die hier als einziges Beispiel aus Mathurā herangezogen wird, stammt, wenn man der auf paläographischen Untersuchungen beruhenden Datierung trauen darf[21], aus derselben Zeitspanne, die den Höhepunkt der Kunst von Gandhāra sah (erstes bis zweites nachchristliches Jahrhundert), und hat auch nicht die geringste Gemeinsamkeit mit der hellenistisch-buddhistischen Mischkunst. Ergibt sich nicht schon daraus, daß sie rein indische Vorstufen gehabt haben muß! Und könnte sie nicht selbst mit ihrer freieren Faltengebung, mit der ungewöhnlich aufgestützten Linken und dem eigentümlich geformten Ushnīsha eine Vorstufe des noch nicht endgültig festgelegten Schemas sein! Der straff gebaute Rumpf mit der engen Taille und den breiten Schultern entspricht jedenfalls durchaus dem indischen Schönheitskanon[22], so daß der Buddha von Sārnāth (T. 40) als ihr Nachfahr erscheint. Neben den Darstellungen dieser Auffassung geht in Mathurā eine andere Reihe einher, deren Verwandtschaft mit der Kunst von Gandhāra nicht zu leugnen ist.

Dem Ende der Kushān-Periode wird wohl auch ein großer Teil der Skulpturen angehören, die zum Schmucke des prachtvoll dekorierten Stūpa von Amarāvatı dienten. In Amarāvatı gibt es ähnlich wie in Mathurā

zwei Buddha-Auffassungen nebeneinander, eine mehr der Kunst von Gandhāra sich annähernde (T. 14) und eine rein indische (T. 18). Liegen nicht Welten zwischen dem Kunstempfinden von Gandhāra und dem des eigentlichen Indien! Dort Gestaltung aus dem Volumen, hier aus der Fläche; dort Betonung von Einzelheiten — das Gewand mit seiner wechselvollen Faltengebung ist beherrschend, hier eine geschlossene Einheit — das Gewand ordnet sich unter und seine Gliederung dient nur zur Belebung der Flächen. Ähnliches läßt sich von den Reliefs mit Szenen aus dem Leben des Erleuchteten ablesen. Dort ein Spielen mit Überschneidungen und Raum- und Helldunkelwirkungen, hier Freude an rhythmischer Aufteilung des Reliefgrundes und ausdrucksvoller Bewegung in sichtlichem Anschluß an die ältere indische Kunst, wie sie sich in Barhut, Buddhgayā und Sānchī gibt. Was von dem Buddha von Amarāvatī (T. 20) gilt, gilt auch von gewissen Darstellungen aus Ceylon (T. 22ff.). Südindien und Ceylon standen zeitweise durch wechselvolle Kämpfe und Eroberungen in so enger Fühlung, daß ihre Kunst nicht immer geschieden werden kann.

Den Höhepunkt der buddhistischen Kunst, ja der indischen überhaupt, brachte erst die Periode der großen Herrscher aus der Gupta-Dynastie in Hindostan (viertes bis fünftes Jahrh.), der die Regierung des machtvollen Königs Harsha (606—647), das Zeitalter der Cālukyas und Rāshtrakūtas im Deccan (sechstes bis zehntes Jahrh.), in Südindien das der Pallavas (sechstes bis achtes Jahrh.) anzuschließen wäre. Damals entstanden alle jene Werke, die ihren Ruhm begründeten, shivaitische, vishnuitische, wie buddhistische. Die Gupta-Zeit schuf den Buddha-Typ und die Buddha-Darstellungen in Plastik und Malerei, die der gesamten östlichen Welt als klassisch gelten und die auch wir so empfinden. Der Buddha von Sārnāth (T. 40) kann in seinem Gleichgewicht zwischen idealisierter Körperschönheit und abstrakter Erhabenheit die vollendetste künstlerische Äußerungsform des indischen Buddhismus genannt werden. Das Hauptdenkmal stellen die Höhlen von Ajantā, heute abseits von allen Zentren in großartiger Einsamkeit gelegen, mit ihrer Überfülle von gemeißelten und gemalten Buddhas (T. 32ff.). Die Gemälde von Ajantā sind nahezu die einzigen Zeugen der alten indischen Malerei, und ihre am besten erhaltenen Teile gehören

der Gupta-Periode an. Ihre Bedeutung für die Kunst des fernen Ostens kann nicht leicht überschätzt werden. Sie bilden den Ausgangspunkt für die frühbuddhistische Monumentalmalerei in Zentralasien, China und Japan, und noch Nepāl und Tibet schöpfen deutlich aus dieser Quelle. Die gemalten Buddhas von Ajantā zeigen dieselbe Reife wie die Skulpturen und lassen ahnen, welch einen schweren Verlust wir durch die Zerstörung ihrer Vorstufen erlitten haben. Sie sind keineswegs immer in dem Maße vom Irdischen losgelöst, wie es bei den heute der Kolorierung beraubten Skulpturen erscheint. Überraschend wirken schon die durch Anwendung von Schattierungen scharf herausgearbeiteten Rundungen der Körperformen. Recht oft finden sich Darstellungen mit dem Erleuchteten selbst oder dem Buddha der Zukunft, in denen geradezu üppig-weltliche Züge, ein Abglanz des Lebens an den Herrscherhöfen der Zeit, durchschlagen. Der buddhistische Meister in Indien war doch stärker von der umgebenden Wirklichkeit inspiriert, als wir es heute für wahr halten wollen![23]

In den Jahrhunderten nach der eigentlichen Gupta-Periode konzentrierte sich alles buddhistische Leben des Landes immer mehr auf den Umkreis seines einstigen Ursprungsgebietes, auf die heutigen Provinzen Bihār und Bengalen. Hier unter der Pāla-Dynastie sah der Buddhismus seine letzte Blütezeit in Indien. Das Kloster Nālandā wurde zum gefeierten Mittelpunkt[24]. Die Religion hatte gewaltige innere Wandlungen durchgemacht. Genoß bisher der historische Buddha fast uneingeschränkt höchste Verehrung und stellte das Hauptmotiv buddhistischer Kunst, so traten nun andere Buddhas und vor allem auch Bodhisattvas ihm zur Seite. Das sogenannte Mahāyāna steht in voller Entfaltung. Zeigt die buddhistische Kunst vor der Gupta-Zeit den Charakter einer Archaik und die der Gupta-Zeit den einer Klassik, so sind wir jetzt wohl berechtigt von Barock zu sprechen. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, die Anwendung von aus der westlichen Geschichts- und Kunstbetrachtung entliehenen Begriffen in diesem Zusammenhang weiter zu belegen, aber es ließe sich nachweisen, wie Züge barocker Religiosität das indische Mahāyāna und die Mahāyāna-Sūtren durchdringen, wie die Architektur ähnliche Wege geht. Bei der Buddha-Gestalt treten die barocken Elemente naturgemäß weniger klar zutage. Sie verliert ihre innere Straffheit,

ihr Wesentliches zerflattert ins Dekorative oder erfriert zum Schema, ihr Rahmen wird immer reicher und belebter (T. 62, 64). Der buddhistischen Kunst der bengalischen Pāla-Dynastie und dem Buddhismus in Indien überhaupt wurde mit der Zerstörung des Klosters Vikramashīla durch die Mohammedaner um den Beginn des dreizehnten Jahrhunderts der letzte Stützpunkt genommen. Ihre unmittelbare Fortsetzung ließe sich vielleicht am besten in Nepāl und Tibet verfolgen. Aber die kunstgeschichtliche Forschung hat hier, außer in der Miniaturmalerei[25], noch keine so frühen Buddha-Darstellungen mit Sicherheit festgestellt. Die Kunst dieser beiden Länder wird erst mit dem sechzehnten oder siebzehnten Jahrhundert greifbarer, ohne daß es immer ganz leicht wäre, sie zu scheiden. Es scheint jedoch, als neige, entsprechend den politischen und geographischen Verhältnissen, Nepāl auch weiterhin mehr nach Indien, Tibet, das dann für die Mongolei maßgebend wird, nach China (T. 150).

Für die Kunst des größeren Indien war die Gupta-Zeit in weiterem Sinne, diese Zeit reichster künstlerischer Fruchtbarkeit, die entscheidende Anregerin. Ähnlich wie das europäische Barock wird das indische, das aus ihr hervorging, in mannigfach völkisch schillerndem Gewande zum Stile einer ganzen Welt. Neben der Kunst von Ceylon dürfte unter den Kolonien in Südasien die von Zentral-Java dem Stile des Festlandes am nächsten stehen, ohne daß etwa selbständige Eigenschaften fehlten. Die Höhlen von Ajantā vor allem bieten mit ihren Skulpturen und Malereien überraschende Anknüpfungspunkte. Auf Java ist der nun schon allbekannte, in der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts errichtete Stūpa von Borōbudur das gewaltigste buddhistische Denkmal, das je ein Volk ersonnen hat. In einem Relief-Zyklus von unendlicher Zartheit der Auffassung, von einer Abgewogenheit der Kompositionen, die der des Parthenon-Frieses ebenbürtig zur Seite steht, von einer einschmeichelnden Schönheit der figürlichen Bewegung, der nachzugehen nie ermüdet, wird das Leben und Vorleben des Erleuchteten geschildert (T. 52 ff.), und werden Szenen gegeben, in denen Maitreya, der Buddha der Zukunft, und andere Buddhas den Mittelpunkt bilden. Gekrönt wird der Schmuck des Bauwerkes durch fünfhundertundvier

Skulpturen, Wiederholungen der fünf Dhyāni-Buddhas, die in ihrer wohldurchdachten Anordnung zusammen mit den Reliefs das Monument zu einem Symbol der buddhistischen Weltauffassung erheben (T. 44ff.). Sofort drängt sich der Vergleich mit dem Buddha von Sārnath auf. Die Ähnlichkeit ist jedoch weniger groß als es im ersten Augenblick erscheint. In Borobudur ist die Oberflächenbehandlung weicher, die Silhouetten erscheinen flüssiger, alle Formen wölben sich runder. Das durchsichtige, kaum erkennbare Gewand bedeckt nicht den ganzen Körper, sondern läßt die rechte Schulter frei. Der leichteren Behandlungsmöglichkeit des in Java verwandten Gesteines entsprechend wirken die Figuren trotz der unveränderten monumentalen Geschlossenheit malerischer und dadurch gelöster. Es ist keineswegs richtig zu behaupten, daß Passivität durchaus zum Charakter der Buddha-Gestalt gehört. Man findet alle Stufen von einer gespannten Energie bis zu einem trägen Sichgehenlassen.

Wie auf Java der Buddhismus in einer Form des Mahayāna neben dem Brahmanismus eine blühende Kunst hervorbrachte, so auch in Kamboja, und die Entwicklung scheint zeitlich parallel gegangen zu sein. Doch die einzelnen Etappen sind nicht so klar zu erkennen wie auf der Insel. Man sieht sich vorläufig gezwungen, die buddhistischen Fundstücke sehr summarisch in die Perioden, die zwischen der Errichtung der beiden brahmanischen Hauptanlagen Angkor-Thom und Angkor-Vat liegen (neuntes bis zwölftes Jahrh.), anzusetzen. In Kamboja finden wir den Erleuchteten häufig auf den Windungen einer Schlange thronend, die ihre sieben Häupter schützend zu einem Baldachin über seinem Haupte vereinigt, vielleicht eine Besonderheit der Khmer[26]-Kunst (T. 66). Stärker als in Java schlägt eine autochthone Auffassung durch, die nicht allein mit dem Schönheitsideal der anderen Rasse begründet werden kann. Der Aufbau der Gestalt, die schon in Java nicht mehr die festländische Herbheit aufwies, offenbart weitere Zeichen der Auflockerung. Man wird vielleicht dasselbe Streben zum Malerischen erkennen wollen, das aus den Reliefs von Angkor spricht[27]. Zum ersten Male wirkt der Körper geradezu fleischig. Die Teile des Kopfes gehen ohne Gliederung ineinander über. Wenn man von einem Lächeln gesprochen hat, das auf dem Antlitz des Buddha liegt, so findet man es

eigentlich nur in der Khmer-Kunst. Eine Hinneigung zum Malerischen wird man auch in den nur eingravierten Augen und in den zum Teil nur eingeritzten Haarlocken entdecken können. Der Ushnīsha bildet einen viermal gestuften Kegel – eine dekorative Umbildung des ernsten schlichten Symbols.

Wenn wir uns erst jetzt der Buddha-Gestaltung von Birma und Siam zuwenden und nicht der geographischen Lage der verschiedenen Gebiete zum indischen Mutterlande Rechnung tragen, so geschieht es, weil wir es vorziehen, uns an eine gewisse kulturelle Entwicklung in chronologischer Folge zu halten. Es ist zwar wahrscheinlich, daß die verschiedenen Zentren Birmas mit der indischen Kultur und der buddhistischen Religion mindestens ebenso früh bekannt wurden wie Java und Kamboja, und daß es in dem späteren Territorium von Siam auch vor dem Einfall der Thai eine von Indien beeinflußte Kunst und Bildung gab, dennoch sehen wir die Kunst dieser beiden Länder erst in dem Augenblick greifbar werden, wo in Java und Kamboja schon das Ende der Entwicklung nahe ist. Und wenn man vermeint, dort Eigenheiten feststellen zu können, die an das europäische Barock gemahnen, so drängt sich hier der Gedanke an das Rokoko auf. In der Architektur werden diese Tendenzen am deutlichsten, aber auch im Buddha-Bild sind sie nicht zu verkennen. Das Dekorative dominiert, jetzt oft zu schwungvoller Eleganz gewandelt. Bei den Riesenbuddhas von Pagan in Birma (T. 68) wölbt sich das Gewand wie eine Nische um den Unterkörper, und seine Ränder kräuseln sich zu einer gleichmäßig verlaufenden Wellenlinie. Der Ushnīsha ist durch eine mehrkantige krönende Spitze erhöht. Bei den Darstellungen aus dem Leben des Erleuchteten (T. 72, 74) wird nicht mehr wie früher mehr oder weniger schlicht erzählt, sondern das Ereignis verdichtet sich zu einem Repräsentationsstück. Die Gestalt des Buddha verdrängt alle Nebenfiguren in dem Maße, daß sie in winziger Kleinheit auf den Sockel versetzt werden, wie es auch in der Kunst von Orissa üblich ist[28]. Orissa scheint in der Tat, wie es schon seine geographische Lage verständlich macht, die wichtigste Anregerin der birmanischen Kunst gewesen zu sein. Die bemalten Alabasterfiguren, die heute als Beispiele der Kunst von Birma den Westen überfluten, sind neuere rohe Fabrikarbeiten, in denen die Tradition völlig verwässert ist.

In Birma und Siam war der Buddhismus von jeher die unbestrittene Staatsreligion. Da er im wesentlichen in der Form des Hīnayāna herrschte, war es Hauptaufgabe der Künstler, den historischen Buddha mit seinen mythischen Vorgängern und seinem Nachfolger zu verkörpern. Dem Buddha Dīpankara scheint besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden zu sein, ohne daß er immer identifizierbar wäre. Da Birma und Siam überdies neben Tibet die einzigen rein buddhistischen Reiche der Welt sind, so ist nirgendwo die Zahl der Buddha-Bilder so unübersehbar groß, wie hier. Die Kunst Siams dürfte sich erst seit dem vierzehnten Jahrhundert, wo Ayuthia zum Mittelpunkt des Landes aufstieg, stärker von der der Khmer abheben und charakteristische Eigenheiten ausbilden. Dieser Periode werden die meisten der Skulpturen angehören, die in den letzten Jahrhunderten Europa und Amerika überfluteten, sofern es sich nicht um Fabrikarbeiten aus Bangkok handelt, das in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts Siams Hauptstadt wurde und es bis heute blieb. In der siamesischen Plastik kehrt sich weit stärker als irgendwo der strenge Ernst, der einst dem Buddha-Ideal innewohnte, ins Anmutige und Sinnfällige. Die schlanken Gestalten, deren schmale Köpfe durch den flammenartigen Ushnīsha (Sirō rot) noch langgezogener erscheinen, mit den hohen Augenbrauenbögen, den schmalen Lidspalten und den feingeschwungenen, ganz unsiamesischen Nasen, wirken eher wie zarte, vornehme Jünglinge, als wie Symbole höchster geistiger Kraft (T. 76). Diese Züge steigern sich in der Spätzeit der Periode zu dekorativem Raffinement (T. 78). Und gerade hierin ist die Wurzel der besonderen Beliebtheit dieser Kunst im Westen zu suchen.

2.

In der ersten Hälfte des ersten nachchristlichen Jahrtausends erblüht auch in China eine buddhistische Kunst. Es dürfte in den Tagen der früheren Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 25 n. Chr.) gewesen sein, daß der Buddhismus im Lande des Konfuzius bekannter wurde. Seine offizielle Zulassung fand wohl erst unter der Regierung des Kaisers Ming Ti (58 bis 75) statt, wie eine Reihe von Nachrichten bekräftigen. So wird von dem Traum des Kaisers von einer riesenhaften Gestalt, die ihm auf Buddha gedeutet wurde, berichtet und von dem Anblick einer Buddha-Figur, die seine Neugierde erregte[29]. Wenn auch in China eine uralte

große einheimische Kunst bestand, es unterliegt keinem Zweifel, daß der Buddhismus der chinesischen Phantasie einen gewaltigen Anstoß gab. Dem Werden der buddhistischen Kunst im Lande der Mitte im einzelnen nachzugehen ist noch nicht möglich, da die bisher bekannt gewordenen Denkmäler zu spärlich sind. Ohne Zweifel müssen sich indische Elemente mit chinesischen zu einer neuen Synthese vereinigt haben. Die indischen Einflüsse drangen sowohl auf dem Landwege über Zentralasien wie auf dem Seewege nach China. Auf dem Landwege wird aus Gandhāra und Zentralasien dieser oder jener Zug sich eingeschlichen haben. Für die Behauptung aber, die chinesisch-buddhistische Kunst sei aus Gandhāra oder Zentralasien gekommen[30], gibt es weder äußere Anzeichen noch liegt eine innere Wahrscheinlichkeit vor. Sie erwuchs sicherlich in den Zentren geistigen Lebens des Landes der Mitte, in den Hauptstädten seiner verschiedenen Dynastien, dem Schauplatz einer bodenständigen Kunsttradition, von der die alten Quellen immer wieder berichten[31], und nicht etwa gleichsam etappenweise auf dem Wege von Indien nach China. Bei allen Überlegungen und Folgerungen darf nie vergessen werden, daß unsere Anschauung nur auf den wenigen aus dem lebenden Fels gehauenen Denkmälern und auf zufällig aufgetauchten Kleinbronzen beruht. Die Kultbilder aus Bronze, Holz und Lack in den großen Tempeln der Zeit sind sämtlich verschollen. Die berühmten für die geschichtliche Aufhellung so wichtigen Funde aus Zentralasien und Tun-huang wiederum haben für die Plastik weniger Bedeutung als für die Malerei. In Zentralasien fand man fast ausschließlich mit Modeln hergestellte Stuck- und Lehmarbeiten[32], während in Tun-huang die Skulpturen oft bis zur Unkenntlichkeit restauriert sind. Die koreanische (T. 116 ff.) und japanische Kunst der Frühzeit (siebentes und achtes Jahrh.) rechnen wir ohne weiteres zur chinesischen. Wir sind überzeugt, daß eine scharfe Scheidung (außer auf Grund des angewandten Materials), wenigstens vorläufig, nicht möglich ist. Wenn sich bisweilen koreanische oder japanische Eigenheiten abzuheben scheinen, so läßt sich wenig damit anfangen, da die Frühkunst des gewaltigen Reiches der Mitte uns nur so lückenhaft bekannt ist, und die kulturellen Voraussetzungen auf eine strikte geistige Abhängigkeit des koreanischen und japanischen Altertums von China schließen lassen.

Bei den indischen Buddha-Gestalten ist trotz aller Losgelöstheit von der Erde der Strom warmen Lebens nie ganz versiegt. Was der indische Meister zu formen hatte, waren Wesen seines eigenen Blutes. Schon daß sie Tracht und Schmuck des Landes trugen, brachte sie ihm nahe. Ganz anders der Chinese. Er hatte Wesen fremder Geistigkeit, ungewohnter Bewegung, selten geschauter Kleidung zu bilden. Konnte der Inder seinen Vorstellungen immer wieder aus der unmittelbaren Umgebung Nahrung zuführen, so war der Chinese im Grunde auf seine Phantasie angewiesen. Zwar gingen chinesische Mönche seit alters immer wieder nach Indien und wurden indische Buddha-Bilder nach China gebracht, im wesentlichen galt es aber einer Neuschöpfung. Daher der Charakter stärkerer kubischer Fesselung und Abstraktion, den die chinesischen Buddha-Figuren aus der Wei- und Liang-Zeit (viertes bis sechstes Jahrh.) tragen, wie sie sich im besonderen in den Höhlen von Yün-kang in der Nähe der Hauptstadt der Wei finden (T. 84 ff.). Niemals hat indische Kunst alle blühende Körperlichkeit in dem Maße verneint, niemals wurde in Indien das Gewand in dem Maße zum Tummelplatz eines in geometrischem Ornament schwelgenden Linienspiels wie hier. Bei den Darstellungen aus dem Leben des Erleuchteten (T. 88) ist der Chinese von einer in Indien nie gekannten Klarheit und Knappheit der Ausdrucksweise. Die menschlichen Gestalten erhalten sofort chinesische Tracht, die Gebäude chinesische Bauart. Alles weist auf die Vollkraft chinesischer Phantasie hin, die eine aus der Fremde übernommene religiöse Kunstsprache mit überraschender Schnelligkeit in die eigene übersetzte. Bei dem Verhältnis des frühen Japan zu China liegen die Dinge anders. Japan hatte der chinesischen Kunst noch nichts Eigenes entgegenzustellen. Es erwachte erst unter der Sonne Chinas und gerade des buddhistischen China zu kulturellem Leben. So dürften seine frühen Buddha-Figuren höchstens nachgeborene provinzielle Ausgestaltungen des chinesischen Vorbildes sein, ja in den meisten Fällen Arbeiten von chinesischer Hand (T. 100 ff.). Da die Kultstücke aus Bronze, Lack oder Holz in den alten großen Tempeln bis heute im wesentlichen unversehrt dastehen, besitzt das Inselreich — und diese Ansicht ist trotz aller neuen Funde noch nicht wankend geworden — künstlerisch überlegenere Werke der Zeit als das Festland, wo das meiste zugrunde gegangen ist.

Die einsetzende T'ang-Dynastie (seit dem siebenten Jahrhundert) bringt ein geeintes China auf der Höhe seiner Macht, und im Abstande von etwa hundert Jahren folgt Japans Einigung zu einem Nationalstaate. Nach dem Vorbilde von Ch'ang-an entsteht Nara, die erste feste Hauptstadt des Inselreiches. Die alten Quellen malen uns ein anschauliches Bild von der Pracht und Großartigkeit dieser beiden Residenzen. Heute erinnern nur noch wenige Reste an den chinesischen Kaisersitz, in Nara aber — wenn auch heute eine stille Landstadt — hat japanische Pietät eine Reihe der Haupttempel und Klöster zu bewahren gewußt. Ein Abglanz der neuen Verhältnisse fällt auch auf die Kunst, die aus ihrer Verträumtheit zu bewußtem Leben erwacht. Die Köpfe und Körper der Buddha-Gestalten wölben sich ins Vollrunde, die Gewänder beginnen sich von den Trägern abzuheben, der Ausdruck verliert seine stille Versunkenheit, die Gesten werden großartig zeremoniell, die Maße wachsen ins Ungeheuere (T. 112 ff.). Die Yakushi-Trinität des Yakushiji in Nara (T. 124 ff.) ist das überragende Werk, das noch heute von der Eindrücklichkeit dieser Kunst zeugt. Ganz aus sich heraus hat Ostasien den gewaltigen Schritt zu einer neuen Kunstauffassung freilich nicht getan. Ein Strom von Beeinflussung ergoß sich aus dem Indien, das der berühmte chinesische Pilger Hsüan-tsang in den Jahren 630—643 durchwanderte, nach dem Lande der Mitte. Zweifellos gingen die Anregungen im besonderen von dem Kloster Nālandā aus, dem damaligen Hauptsitze des indischen Mahāyāna-Buddhismus, der nun mit seinem unübersehbaren Pantheon von klar unterschiedenen Buddhas, Bodhisattvas und Wachtgottheiten von China Besitz nahm. Die reichere Gliederung und die schwellendere Körperlichkeit der Gestalten der Yakushi-Trinität, die eingeschnürte Taille der Begleiter, ihre so fein abgewogene und rhythmisch ausgeglichene Bewegung sowie der Sockelschmuck, alles das weist auf die späte Gupta-Kunst hin, wie sie sich in den Skulpturen und Malereien der letzten Höhlen von Ajantā (T. 32 ff.) äußert.

Die Yakushi-Trinität zeichnet sich bereits durch große Abmessungen aus. Die Höhlen von Yün-kang und Lung-mên enthalten noch weit mächtigere Buddha-Standbilder. Das gigantischste Beispiel in Japan ist der sechzehn Meter hohe Daibutsu von Nara, der im Jahre 752 geweiht

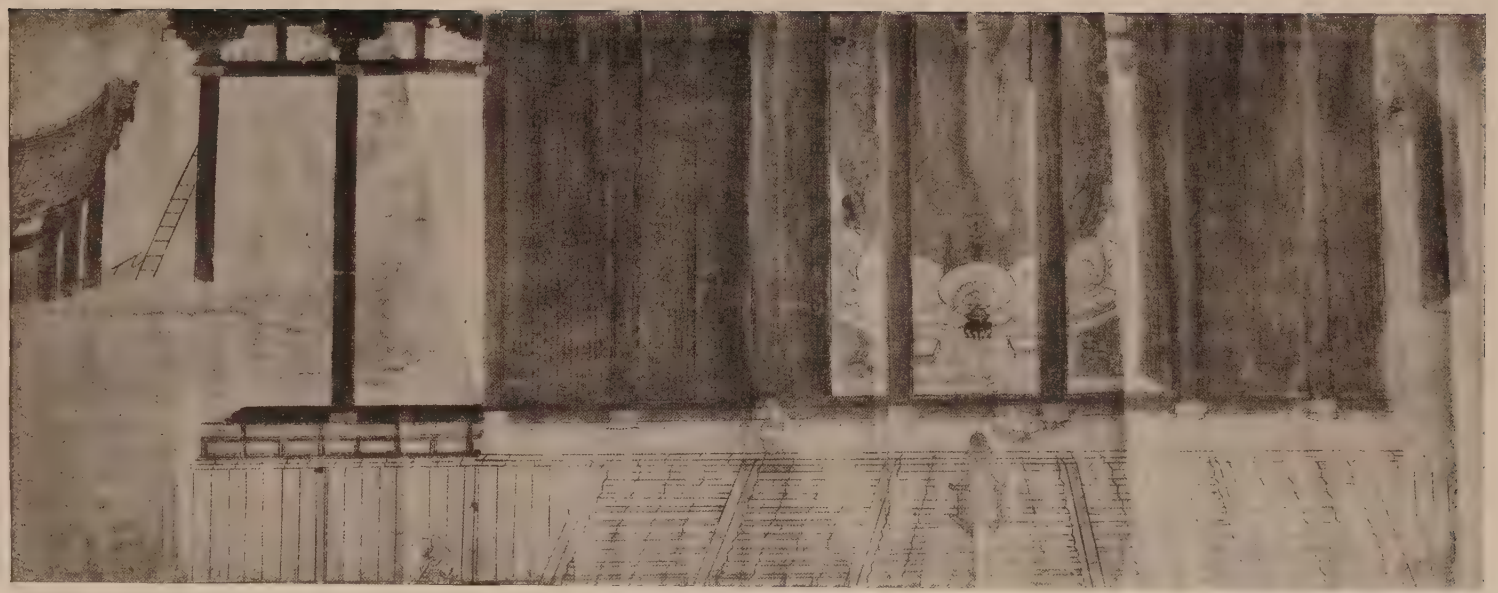


Abb. 6. Ein Riesenbuddha.
Ausschnitt aus dem Shigisan-Engi. 12. Jahrh. Etwa 30 cm H.
Chōgosonshiji bei Nara.

wurde. Die chinesischen Riesenbuddhas in ihrem heutigen Zustande bleiben künstlerisch weit hinter der Yakushi-Trinität zurück. Der bronzene Koloß von Nara hat so viele Restaurierungen durchgemacht, daß er außer an dem Lotussockel kaum noch Züge seines ehemaligen Zustandes trägt[33]. Der Eindruck solcher Werke inmitten ihrer lebendigen Umgebung wird vielleicht am besten durch eine alte japanische Illustration (Abb.6) wiedergegeben. Das Heiligenbild erfüllt den ganzen mächtigen Raum eines Tempels. Stufen führen empor. Die gewaltigen Tore sind geöffnet. Die Winzigkeit menschlicher Kreatur angesichts des Göttlichen kommt zu erschütterndem Ausdruck.

Seit dem achten Jahrhundert läßt sich die plastische Gestaltung der Buddha-Figur in China nicht mehr mit Sicherheit verfolgen. Es fehlt vorläufig an hochwertigen und an datierten Denkmälern. Man kann sich die Entwicklungslinie höchstens vorstellen, wenn man das reichlich vorhandene japanische Material auch für das Land der Mitte heranzieht, wobei man allerdings nicht vergessen darf, daß Japan inzwischen zu einer gewissen künstlerischen Selbständigkeit gelangt sein muß. Immerhin, die Richtung der Entwicklung wird gleichartig gewesen sein. Der tektonische Aufbau der Buddha-Skulpturen verliert seine Strenge. Die mathematische Großartigkeit der Konturen und Gewandfalten erhält eine einschmeichelnde Melodie. Die Gesichter blicken nicht mehr in tiefster Hingegebenheit in eine unfaßbare Ferne, die Züge hellen sich auf. Nun tritt der historische Buddha ganz zurück. O-mi-t'o (Amitabha, Amida), der Herr des Paradieses, der den großen Schwur leistete, nicht früher Buddha zu werden, als bis alle Lebewesen erlöst seien, und der die Buddhaschaft erreichte als Zeichen dafür, daß seinem Schwure entsprochen wurde[34], beginnt seinen Siegeszug durch die gläubige Welt des Ostens. Von der Sonne seiner unendlichen Gnade wird die ganze buddhistische Kunst erwärmt. Der Amitābha-Glaube machte das Mahāyāna erst zu einer rechten Volksreligion, während die Gestalt des Vairocana (Locana, Pi-lu-shê-na, Dainichi) weniger zu der großen Menge spricht, so oft die Kunst sich auch an sie wagt. Sie ist mehr ein Sinnbild des Buddhismus überhaupt und ruft weniger zum Gebet als zur Meditation und Spekulation über den letzten Sinn alles Seins. Vergleicht man die beiden japanischen Darstellungen des Amida

und Dainichi aus dem elften Jahrhundert (T. 130 u. 134), so überrascht es, welche Verschiedenheit des geistigen Ausdrucks trotz engster stilistischer Gleichartigkeit und traditioneller Gebundenheit erreicht wird. Amida, Glanz und Hoffnung ausstrahlend, Dainichi gleichsam ein kosmisches Symbol, das verkörperte Weltgesetz, die Weltseele.

Die folgende, nach der Stadt Kamakura als dem Sitze der eigentlichen Regierung benannte Periode (rund das dreizehnte Jahrhundert), vermag Buddha-Statuen von solcher Eindrücklichkeit und Hoheit nicht mehr hervorzubringen. Das Zeitalter hieratischen Kunstempfindens geht seinem Ende entgegen — sicherlich in ähnlicher Weise, wie im China der sich neigenden Sung-Dynastie. Realismus und Individualismus, die deutlichsten Zeichen schwindender Religiosität, melden sich. Das Höchste, was gelingt, ist die Erfüllung des alten Schemas mit Zügen edler Menschlichkeit. Der Shaka (Shakya) des Unkei, des größten Meisters der Zeit, und der seines eigenwilligen Rivalen Kaikei — nun werden eine Reihe von Künstlerpersönlichkeiten greifbar – gehören zu den schönsten Leistungen der Kamakura-Periode. Bei Unkei überwiegt noch die einstige Hoheit der Auffassung (T. 138f.), bei Kaikei ist der Erleuchtete ein wohlgebildeter chinesischer Jüngling, dessen weiche Züge kaum noch an Heiligkeit und Weltflucht gemahnen (T. 142). Oft machen sich schon kraftlose Wiederholungen breit. Der berühmte Daibutsu von Kamakura verdankt seine große Beliebtheit mehr den ungeheuren Dimensionen und der malerischen Umgebung als seinen künstlerischen Qualitäten. Die Größe der Kamakura-Plastik liegt auf anderem Gebiete, auf dem Gebiete des Porträthaften und der Gestaltungen von Tempelwächtern und Schutzgottheiten, bei denen es gilt, die aggressiven Seiten der menschlichen Natur zu übersteigern. Gerade die Angleichung des Buddha-Ideals an alltägliche Vorstellungen, diese Trivialisierung des so gewaltigen visionären Vorwurfs, war es, die die Kunst des dreizehnten Jahrhunderts für die spätere Zeit vorbildlich machte, bis in die Tokugawa-Periode hinein, jene Periode, in der so unendlich viele Tempel erbaut, restauriert und mit neuen Kultwerken gefüllt wurden, die aber nichtsdestoweniger jedes tiefreligiösen Gefühles ermangelte. Die meisten Buddha-Skulpturen, die Japan verließen, stammen aus ihren Tagen, wofern sie nicht noch neuere Arbeiten sind.

3.

Vergleicht man die Entwicklung des gemalten Buddha-Bildes mit der des gemeißelten, geschnitzten oder gegossenen, so ergeben sich zunächst Verschiedenheiten, die aus den besonderen Möglichkeiten der Malerei herrühren, die mit großen Flächen, mit reicheren Farben, mit Hintergründen aller Art und mit fast unbeschränkter Figurenzahl zu rechnen vermag. Auch der Bestand an überkommenen Werken gehorcht eigenen Gesetzen. Den Felsskulpturen aus dem fünften bis achten Jahrhundert mit ihrer Überfülle von Buddha-Darstellungen, die der Vernichtung trotzten, hat die erhaltene Malerei Chinas kaum etwas an die Seite zu stellen. Das bedeutet eine gewaltige Lücke. Dabei sind die literarischen Berichte voll von Erwähnungen von Buddha-Bildern von der Hand der größten Maler der Zeit. Genannt seien nur ein Chang Sêng-yu, die beiden Wei-ch'ih und vor allem Wu Tao-tzŭ, der gefeierteste Maler des buddhistischen China der T'ang[35]. Einige Ergänzungen vermag wieder Japan zu bieten, und neuerdings treten, wie schon betont, die Funde von Tun-huang und Zentralasien hinzu. Tun-huang liegt allerdings recht abseits von den Zentren geistigen Lebens an der äußersten Westgrenze des Reiches, und Zentralasien zeigt seiner Lage entsprechend chinesische Malerei meist nur in provinzieller Ausgestaltung.

Im eigentlichen China vermögen wir aus der Zeit vor der T'ang-Dynastie bisher kein gemaltes Kultbild eines Buddha aufzuweisen. Die Bildrollen mit Szenen aus dem Leben des Erleuchteten, die eine japanische Kopie vom Jahre 735 uns bewahrt hat, geben immerhin eine Ahnung von der aus der Vorstellung schaffenden erzählenden Malerei des fünften und sechsten Jahrhunderts, sofern sie religiöse Themen behandelte (T. 154). Märchenbilder glaubt man vor sich zu haben. Überraschend, mit welcher unberührten Naivität die schon auf eine ehrwürdige Entwicklung zurückblickende chinesische Kunst unter dem tiefen Eindruck der neu eingeführten Religion gestaltete. Ähnlich möge sich das Entstehen der altchristlichen Kunst abgespielt haben, die auch auf einer uralten Schicht zum Leben erblühte. Stärker als bei den skulpturalen Schöpfungen fällt es bei der erzählenden Malerei auf, welche Kluft ihre zarte knospenhafte Zurückhaltung von der Bewußtheit der T'ang-Kunst (T. 168) trennt. In der T'ang-Zeit wächst die Szenerie zu einer

einheitlichen Räumlichkeit zusammen, der Mensch wird in seinem realen Verhältnis zur Umwelt gegeben, Personen voll Willenskraft und selbstsicherer Würde agieren. Es sind leider nur schwache Werke, aus denen wir diese Stilwandlungen abzulesen vermögen. Wie eine Gestaltung der denkwürdigen Ereignisse aus dem Leben des Erleuchteten von Meisterhand aus den Blütejahren chinesischer Malerei aussah, das wird vielleicht für immer ein Geheimnis bleiben.

Zwischen diesen beiden erzählenden Werken dürften stilistisch die monumentalen Fresken des Hōryūji in Japan einzuordnen sein, deren genaues Datum — ob Ende des siebenten oder Anfang des achten Jahrhunderts — noch nicht feststeht (T. 156ff.). Von den vier Wänden der goldenen Halle blicken die Buddhas der vier Weltgegenden mit Begleitern herab. Nicht mehr das Traumdasein der Gottheiten der Vor-T'ang-Zeit, aber noch nicht klassische Ausgereiftheit. So sehr sich die Malereien in ihrer Auffassung der Bronze-Trinität des Yakushiji (T. 124ff.) annähern, die abstraktere Körperlichkeit, die innigere Beseeltheit und Anmut der Konturen trennt sie von ihnen. Kein Werk vermag eher als diese Fresken die geheimnisvollen und doch so einfachen Wege der hieratischen Kunst ahnen zu lassen. Symmetrische Komposition. Keine Tiefendimensionen, die die geschlossene Erfassung des Gegenstandes nur stören könnten. Niemals wird von einem Natureindruck ausgegangen. Der geometrisch gebundene Rhythmus der Linie, ein Erbe aus längst vergangenen Zeiten, ist die Grundlage. Dennoch keine Vergewaltigung der Einzelformen. Der Linienaufbau der Köpfe und der Hände zeigt dieses Schweben zwischen zwei Reichen — dem der Ideen und dem der Wirklichkeit, dem ehrwürdiger Strenge und künstlerischer Freiheit — besonders glücklich. Im Hōryūji muß ein begnadeter Meister am Werke gewesen sein, alle anderen Buddha-Bilder versinken neben den Wandgemälden des Kondō.

Die Fresken aus Turfan (T. 174) — man mag über ihre künstlerische Qualität denken wie man wolle[36] — sind in jedem Fall Originale aus den Tagen der T'ang-Dynastie, und somit vermögen auch sie einen Abglanz der uns so spärlich bekannten chinesischen Monumentalmalerei zu geben; die in Tun-huang gefundenen Bilder sind immerhin in China geschaffen und von unschätzbarer Bedeutung als einzige Dokumente der

Buddha-Gestaltung der hohen und späten T'ang-Zeit im Lande selbst (T. 164ff.). Paradiesesdarstellungen oder Mandaras[37], wie man sie nennen mag. Die zarten Töne, die im Hōryūji erklangen, schwellen an. Der Raum vertieft sich, die Kompositionen werden verwickelter, die Gestalten nehmen eine fast den Rahmen sprengende Körperlichkeit an, das Beiwerk vermehrt sich, die Hintergründe werden ausgefüllt, schließlich entstehen jene Gemälde — wir wissen nicht die Namen der gewaltigen Meister, die sie ersannen — die uns wie rauschende Choräle anmuten. In Tun-huang freilich sind es sicherlich nicht eigentliche Originale, die die Zeiten überdauert haben, vielmehr Kopien oder Nachempfindungen nach Vorbildern, die einst Zierde und Ruhm der berühmten Tempel und Klöster in den Hauptstädten und ihrer Umgebung waren[38].

Unter den Mandaras aus Tun-huang sind am zahlreichsten die, die das Paradies des O-mi-t'o-fo (Amitābha, Amida) verherrlichen. Erinnern wir uns, daß wir uns nun in der Zeit befinden, wo der Amitābha-Buddha zu der gepriesensten Gottheitsgestalt des fernen Ostens erhoben worden war. Statt weitere Beispiele aus Tun-huang zu bringen, ziehen wir es vor, wieder die Augen nach Japan zu richten, wo eine Reihe unvergleichlicher Darstellungen des Paradiesesfürsten überkommen ist. Der Malerei mit ihren beweglicheren und reicheren Mitteln führte der freudige hoffnungsvolle Glaube an Amida einen blühenden Strauß von neuen Motiven zu. Anfänglich muten die Werke nicht viel anders an, als die ernsteren Gestaltungen der Vergangenheit. Immerhin überrascht bei dem großartigen Bilde des Hokkeji (T. 176ff.), auf dem Lotusblüten auf den Buddha herniederrieseln, das glühende Kolorit. Dann aber erfüllt sich bald das neue Wollen. Die Buddha-Gestalt — und nicht nur Amida allein, sondern auch Shaka — erhält prunkende Gewänder oder sie erglänzt ganz in Gold. Um die Gottheit als höchste Macht herauszuheben, nimmt man zu reichem Schmuck und Zierat Zuflucht. Mit ihrem himmlischen Gefolge auf Wolken thronend, zeigt sie sich, Trost und Erlösung verheißend, den Gläubigen (T. 182f.), oder sie taucht mit ihren Begleitern hinter Bergen auf, und vor ihr liegt mit grünenden Fluren die irdische Welt (T. 198f.). Unter ihrem sanften, liebevollen Blick scheint die Erde sich mit neuem Leben zu erfüllen. Daß die künstlerische Einbildungskraft sich jetzt nicht mehr zu letzter Abstraktion

Abb. 7. Der Buddha als Frosch, von Affen, Füchsen und Hasen angebetet.
Ausschnitt aus einer Rolle mit Tierkarikaturen. 12.—13. Jahrh. Etwa 30 cm H.
Kōzanji bei Kyōto.

zu bekennen vermag, ja nicht will, ist verständlich. Die Scheidewand zwischen Göttlichem und Irdischem ist gefallen. Die wohlig und schmiegsam verlaufenden Linien unterstützen die Wirkung, die Anmut mit Größe vereint.

Das späte dreizehnte und noch mehr das vierzehnte Jahrhundert bringt dann in der Malerei ebenso wie in der Plastik das Versiegen des hieratischen Kunstwollens. Es gelingen höchstens miniaturistische Kleinarbeiten (T. 202)[39]. Daß eine neue Zeit im Kommen ist, kündet eine Reihe von Werken, in denen Züge einer andern Geistigkeit—Lösung der Phantasie von Transzendenz und Typisierung, Befreiung des Pinsels von Gesetzmäßigkeit und Starrheit — sich melden (T. 204 ff.), künden aber auch Werke (Abb. 7), in denen man leise über die Gestalten des Glaubens sich zu spötteln erlaubt, das deutlichste Kennzeichen einer zu Ende gehenden Epoche und des Suchens nach neuen Göttern.

4.

Die Feststellung, daß seit dem dreizehnten Jahrhundert die hieratische Buddha-Gestaltung in Ostasien immer mehr an Überzeugungskraft verliert, besagt keineswegs, daß sie nun wirklich aufgegeben wird. Wie man noch heute in Europa im sogenannten byzantinischen Stile Heiligendarstellungen malt, so auch im fernen Osten Buddha-Bilder im altbuddhistischen. Hier wie dort mehr oder weniger mechanisches Wiederholen alter Vorlagen. Es war aber im Osten ebenso wie im Westen dafür gesorgt, daß die Phantasie nicht ausruht. Der östlichen Plastik gelang es freilich nicht, andere Wege zu finden. In der Malerei aber schuf die neue Weltanschauung ein neues Buddha-Ideal. Unter allen buddhistischen Völkern glückte China allein diese Umprägung und Neuschöpfung. Es ist nicht ganz offensichtlich, wann man im Lande der Mitte dazu überging, sich den Buddha nicht mehr als ein überweltliches Symbol vorzustellen, sondern als ein menschliches Wesen höchster geistiger Art, in dessen Zügen sich weniger der Sieg der Wahrheit als das Ringen um die Wahrheit widerspiegelt. Sicher ist jedenfalls, daß dieser Schritt in den Kreisen der Ch'an (Zen)[40]-Sekten getan wurde. Denn hier herrschte eine ausgesprochene Abneigung gegen den Bilderdienst. Galt doch der Satz, jeder wahrhaft Fromme hat den Buddha im Herzen. Auf

der anderen Seite wurde der Kult der Persönlichkeit gepflegt, der Persönlichkeit, die aus eigener Kraft durch die Macht der Meditation über die Umgebung herauswächst, der Kult der Weisen, der Eremiten und Dichter.

Es scheint, daß Liang K'ai, ein anerkannter chinesischer Maler, der um die Wende des zwölften Jahrhunderts wirkte, es war, der zum ersten Male den sonst nie vorher bildnerisch behandelten Moment, wo der Erleuchtete nach sechsjähriger Askese in der Einsamkeit der Berge „wie ein Löwe mit dem siegesgewissen Gange des großen Wesens“[41] dem Bodhi-Baume zuschreitet, zu einer selbständigen Darstellung erhob. Jedenfalls dürfte sich aus früherer Zeit nichts Ähnliches erhalten haben, und alle Schöpfungen dieses Motives hängen mit dem ihm zugeschriebenen berühmten Werk aus japanischem Besitz (T. 216f.) zusammen. Ja, wir stehen vor der merkwürdigen Tatsache, daß in China selbst überhaupt noch kein künstlerisch wertvolles Buddha-Bild der neuen Auffassung bekannt geworden ist. Man sieht sich also gezwungen, wieder der japanischen Führung zu folgen. Bei dem in der Einsamkeit meditierenden Buddha, dem zweiten von der Zen-Malerei bevorzugten Motiv, wäre höchstens auf das schon erwähnte Mittelstück des mit Wu Tao-tzŭ in Zusammenhang gebrachten Triptychon (T. 208ff.) zurückzugreifen, das aber noch im wesentlichen im hieratischen Stile wurzelt.

Das neue Buddha-Bild gehorcht denselben Gesetzen, die für die chinesische Tuschmalerei[42] maßgebend sind. Farben treten zurück. Bisweilen leuchten die roten Töne des Büßermantels auf. Ausdruck ist alles. Das Ideal des ostasiatischen Geistesmenschen hat sich verdichtet. Im Reiche der hieratischen Gottheiten herrschte Symmetrie und ornamentale Bindung, jetzt im Reiche irdischer Geistigkeit dominiert romantische Stimmung und kalligraphische Freiheit, die ihren Rhythmus aus den verschiedenen Stilen der chinesischen Schrift erhält. Elemente der Landschaft, der großen Neuschöpfung der Tuschmalerei, dienen der Vertiefung, sie dienen aber auch dem Gedanken, daß nur Einsamkeit und Untertauchen in der Natur zur Erlösung, zur Buddhaschaft zu führen vermag.

Die japanischen Buddha-Bilder der Zen-Kunst sind von China ebenso abhängig wie die Tuschmalerei überhaupt. Der Buddha des Liang K'ai

machte Schule. Für Soga Jasoku (T. 232) und Motonobu (T. 236ff.) läßt sich vorläufig das unmittelbare Vorbild schwerlich feststellen. Vielleicht wäre es in der Malerei der Ming-Zeit zu finden. Anklänge an das Triptychon von Wu Tao-tzŭ sind vorhanden. Aber der Ausdruck hat etwas Sentimental-Gefälliges angenommen. Die Christus-Darstellung ist ja ähnliche Wege gegangen. Die Pinselführung des Japaners betont die formalistische Seite stärker als die des Chinesen. Der Duktus drängt sich in den Vordergrund und erheischt Eigenbedeutsamkeit. Die Verwandtschaft von Malerei und Kalligraphie wird besonders deutlich.

Wenn jetzt hier ein Makimono (T. 242ff.) eingeschaltet wird, so handelt es zwar nicht von Buddha selbst, sondern von einer Buddha-Statue. Und es ist kein Tuschbild, sondern knüpft an den in reichen Farben schwelgenden Stil des Yamatoye[43] und der chinesischen Ming-Malerei an. Aber es stammt von Motonobu und die Hauptereignisse des Lebens des Erleuchteten sind in die Erzählung hineingeflochten. Außerdem setzt es uns in die Lage zu vergleichen, wie sich die Darstellungsweise von Buddhas Erdenweg über Völker und Jahrhunderte gewandelt hat. Der japanische Tuschmeister des sechzehnten Jahrhunderts erzählt ohne rechte innere Anteilnahme. Die luxusfreudige, zum Dekorativen drängende Zeit des berühmten Malers am Hofe der Ashikaga-Shōgune hatte für derartige illustrierende Kleinmalerei keinen Sinn. Aus der engen flächigen Zusammendrängung, wie sie das alte China liebte, sind weiträumige, etwas leere Kompositionen geworden, ohne daß etwa Perspektive in der wissenschaftlichen Art des Westens durchgeführt wäre. Die Bedeutung der Landschaft hat zugenommen, schließlich dominiert die Szenerie. Der altchinesischen Nüchternheit ist man treu geblieben, die indische Sinnenfreude fand in Ostasiens Kunst niemals rechten Anklang. Nordische Zurückhaltung und tropische Sinnlichkeit bleiben sich fremd.

In der Tokugawa-Zeit (siebzehntes bis neunzehntes Jahrh.) — und im China der letzten Dynastie scheint es nicht anders gewesen zu sein — ringen zwei Strömungen um die Vorherrschaft. Die eine setzt ihren Stolz darein, der gepriesenen Kunst der Vergangenheit möglichst nahe zu kommen. Kano Zensetsu's Buddha (T. 248f.) tritt deutlich in Wettbewerb mit dem Liang K'ai's. Aber wie überall in der Welt, auch im

Osten mündet die Kunst in einen Realismus, der religiösen Stoffen nicht mehr gewachsen ist. So modelliert der Kanomeister den Kopf mit fast plastischer Schärfe, aber er vergröbert ihn auch. Kwazan sagt sich bewußt von dem alten Stile los (T. 252). Wohl ist bei ihm die Tradition noch nicht gänzlich verschüttet, sein Ziel jedoch beschränkt sich – nicht ohne einen Seitenblick auf Europa – auf eine realistische Charakterstudie, die nur noch wenig mit dem Wesen des erhabenen Motives gemein hat.

ANMERKUNGEN

1. E. Senart, Essai sur la légende du Buddha, Paris 1882. H. Kern, Manual of Indian Buddhism, Straßburg 1896.
2. de la Vallée Poussin, Bouddhisme, Paris 1909, S. 218ff.
3. de la Vallée Poussin, op. cit. S. 241ff.
4. de la Vallée Poussin, op. cit. S. 224ff.
5. V. A. Smith, The Oxford History of India, Oxford 1919, S. 52.
6. H. Beckh, Buddhismus, Berlin 1916, S. 80ff.
7. R. O. Franke, Über die angeblichen Knochenreliquien des Buddha Gotama. Ostas. Zeitschr., IV. S. 1ff.
8. Es gibt allerdings auch in Sanskrit abgefaßte hīmayānistische Schriften. Der wichtigste theoretische Unterschied zwischen Hīna- und Mahāyāna ist der: in jenem erstrebt der Gläubige nur für sich die Stufe eines Arhat, in diesem aber für alle die eines Bodhisattva.
9. Der theoretische Unterschied zwischen einem Buddha und einem Bodhisattva ist der: der Buddha ist bereits ins Nirvana eingegangen und somit ausgelöscht, der Bodhisattva hat auf die letzte Erlösung vorerst verzichtet, um der Menschheit helfen zu können. In der Praxis haben nur leise Nachklänge dieser Bestimmungen Geltung.
10. Bei diesen Übersetzungen, denen ich vertrauen zu dürfen hoffe, kommt es nur darauf an, daß der Geist des Originals lebendig wird.
11. Vergl. A. Foucher, L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra II, Paris 1918, S. 596.
12. Foucher, op. cit. II, S. 418.
13. Vergl. auch die Darstellung des großen Scheidens Buddhas auf dem Osttore von Sānchī.
14. Vergl. z. B. Abb. 2 in des Verfassers „Indischer Plastik", Berlin 1923.
15. Foucher, op. cit. II, S. 289ff und S. 308ff. Siehe dagegen, A. K. Coomaraswamy, The Invention of the Buddha Figure. Ostas. Zeitschr. N. F. I, S. 51ff.
16. Vergl. neuerdings St. Kramrisch, Grundzüge der indischen Kunst (Dresden o. J.), S. 114 u. T. 31, aber auch L. A. Waddell, Buddha's Diadem or Ushnisha. Ostas. Zeitschr. III. 2, S. 131ff.
17. M. Winternitz, Geschichte der indischen Literatur, Leipzig 1913, II. S. 223.
18. Der indische König heißt bei ihm nur statt Prasenajit von Shrāvastī Udayana von Kaushāmbī.
19. Graf Hermann Keyserling, Das Reisetagebuch eines Philosophen (Darmstadt 1919) S. 287.
20. Chinesisch: Julai, japanisch: Nyorai, wörtlich „der so Gegangene", d. h. der Vollendete.
21. J. Ph. Vogel, Catalogue of the Archaeological Museum at Mathura (Allahabad 1910) S. 47.
22. Abanindranath Tagore, Some Notes on Indian artistic Anatomy (Calcutta 1914).
23. Es fehlen leider noch immer nicht nur brauchbare Aufnahmen der Buddha-Skulpturen in den einzelnen Zellen der Höhlen von Ajantā, sondern auch der Wandgemälde.
24. R. Kimura, Shifting of the Centre of Buddhism in India. I. D. L. U. Calcutta 1920.
25. A. Foucher, Étude sur l'Iconographie Bouddhique de l'Inde. Paris 1900.
26. Name der Hauptbevölkerung von Kamboja.
27. Vergl. des Verfassers „Indische Plastik" (Berlin 1923) T. 143.
28. Vergl. des Verfassers oben genannte Arbeit, T. 75 u. 76.
29. L. Wieger, Textes Historiques, II, S. 808.

30. Wie vor allem A. v. Le Coq (Buddhistische Spätantike in Mittelasien, Berlin 1922) und A. Foucher (L'art Gréco-Bouddhique du Gandhāra, II, Paris 1918) wollen. Jener formuliert seine These folgendermaßen: „Ganz analog den Vorgängen in Westeuropa, wo um dieselbe Zeit unter Umdeutung der antiken Formen die christliche Antike entstand, um später eine Grundlage für die Kunst der westlichen Völker zu werden, entstand hier aus denselben Elementen die buddhistische Antike, die die Grundlage werden sollte für die religiöse Kunst aller buddhistischen Völker Asiens, einschließlich Chinas und Japans" (S. 7, von mir gesperrt), dieser „Si l'on va au fond des choses, les bas-reliefs et les statues de Boro-Boudour, de Nara, de Long-mên ou de Bénarès ne sont qu'une interprétation nouvelle des modèles grèco-bouddhiques, . . . (S. 786).
31. Arthur Waley, Introduction to the Study of Chinese Painting (London 1923), S. 22 and passim.
32. A. v. Le Coq, op. cit. I. passim.
33. Abb. O. Z. II. 4. S. 423.
34. Hans Haas, „Amida Buddha unsere Zuflucht" (Leipzig 1910), passim.
35. Für die chinesische Schreibung vergleiche A. Waley, An Index of Chinese Artists (London 1922). Sonst auch desselben Verfassers „Introduction to the Study of Chinese Painting (London 1923) S. 77ff.
36. Sie sind zum größten Teil mit Schablonen hergestellt. Vergl. A. v. Le Coq, op. cit. III passim.
37. Vereinigung einer größeren Reihe innerlich zusammengehöriger Heiligengestalten.
38. L. Binyon zeichnet die Verhältnisse in ähnlicher Weise, wenn er von den Malern der Gemälde aus Tun-huang sagt: „These were not great painters, but they belonged to a great school." Aurel Stein, The Thousand Buddhas (London 1921), S. 6.
39. Vergl. auch des Verfassers „Altbuddhistische Malerei Japans". Bibliothek der Kunstgeschichte Nr. 13.
40. Zen, die japanische Aussprache von Ch'an = Dhyāna.
41. H. Beckh, Buddhismus (Berlin 1916), I, S. 56.
42. Ernst Grosse, Ostasiatische Tuschmalerei, Berlin 1923.
43. Ye heißt Bild. Der Yamato-Stil behandelte ausschließlich japanische Stoffe. Seine Blütezeit erstreckte sich über das 12. und 13. Jahrhundert. Vergl. O. Kümmel, Die Kunst Ostasiens. (Berlin 1922.) S. 17ff.

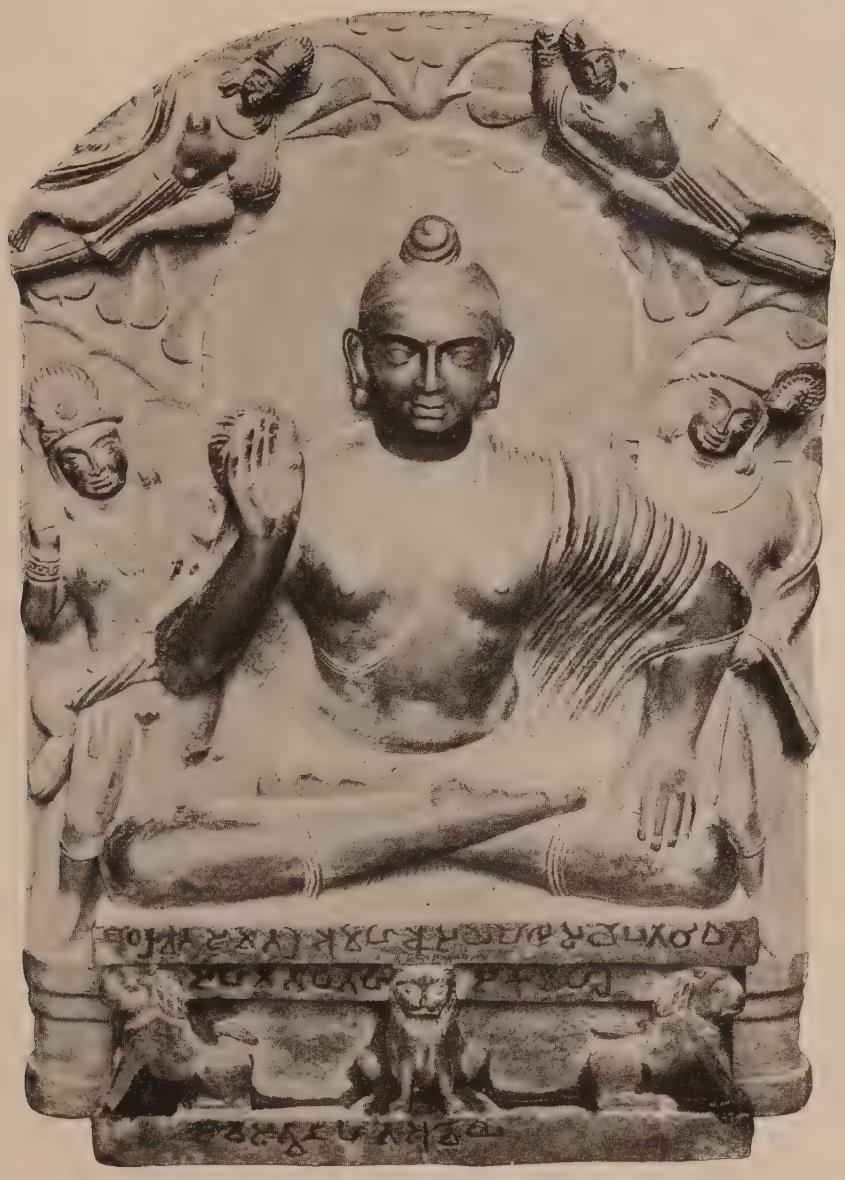
DER INDISCHE KUNSTKREIS

INDIEN

Mathurā, Museum. 1.—2. Jahrh. n. Chr.
Schwarzer Sandstein, 0,70 m H.

DER BUDDHA

Das Werk ist ungewöhnlich durch die Haltung der linken Hand, die sich auf das Knie stützt, durch die Behandlung der Haare, die nicht in Locken gegeben sind, sowie durch den schneckenförmigen Ushnīsha. Rechte Hand in der Abhaya-Mudrā (Geste der Furchtlosigkeit), Ūrnā auf der Stirn, auf der Handfläche der rechten Hand und auf den Fußsohlen das Radsymbol, auf den Zehen Svastika. Rechts und links Bodhisattvas in reicherer Tracht mit Fliegenwedel, in den Lüften Gottheiten, der Thron von drei Löwen getragen. Hinter dem Heiligenschein erscheint das Laub des Pippalabaumes, unter dem Buddha der Wahrheit teilhaftig wurde. Die Inschrift bezeichnet die Figur als Bodhisattva, es ist aber zweifellos der Buddha gemeint.



GANDHĀRA

Lahore, Museum. 1.—3. Jahrh. n. Chr.
Schiefer, 1,15 m H.

DER BUDDHA

In der einstigen Hauptstadt des Gandhāra-Landes Peukelaotis gefunden, gilt diese Figur als eine der hervorragendsten Buddha-Darstellungen von Gandhāra, mit stärkstem hellenistischem Einschlag in den Gesichtszügen und in den Gewandfalten. Obwohl sie in der Tat zu den besseren ihrer Art gehört, enthüllt sich doch die ganze Trockenheit der indohellenistischen Kunst: ein Kopf mit erstarrtem Ausdruck, das Leben des Körpers begraben unter der plumpen leblosen Faltenfülle mit ihren in diesem Zusammenhang ganz unangebrachten realistischen Einzelheiten. Auf dem Sockel Verehrung der Almosenschale des Buddha.

GANDHĀRA

Peshāwar, Museum. 1.—3. Jahrh. n. Chr.
Schiefer, etwa lebensgroß

KOPF DES BUDDHA

Obwohl der Kopf ein klassisches Profil zeigt, haben die Haare nichts mehr von der antiken Wellung, sondern sind, wie es das zweite Lakshana befiehlt, in nach rechts gekräuselte Locken aufgelöst. Der Ushnīsha tritt besonders klar in seiner Eigenart hervor. Diese ungleiche Mischung antiker und indischer Elemente dürfte eine genauere Datierung der Skulpturen von Gandhāra unmöglich machen.

GANDHĀRA

Lahore, Museum. 1.—3. Jahrh. n. Chr.
Schiefer, 0,62 m H.

DER ZUKÜNFTIGE BUDDHA IM FRAUENGEMACH

Auf dem oberen Relief liegt der Prinz Siddhārtha auf seinem Ruhelager, seine Gattin sitzt zu seinen Füßen; Musik erklingt, Gefolge. Auf dem unteren Relief schläft die Gattin, auch die Musikanten sind eingeschlummert, der Prinz erhebt sich von seinem Lager, um sein Haus für immer zu verlassen. Die beiden Szenen sind gleichartig angeordnet. Bewegungs- und Faltenmotive und eine gewisse Tiefräumigkeit mit perspektivischen Überraschungen gemahnen an Hellenistisches. Dennoch schwebt indischer Geist über den Szenen.

GANDHĀRA

Lahore, Museum. 1.—3. Jahrh. n. Chr.
Schiefer

DER BUDDHA PREDIGEND

In diesem Zusammenhange sei nur die Gestalt des predigenden Buddha betrachtet. Wohl klingen im Gesicht und in dem Faltenwurf antikische Züge an, aber das Wesentliche ist der weltabgewandte Ausdruck und die Erhabenheit der Haltung, die ganz in indischem Wollen wurzeln.

INDIEN

Stūpa von Amarāvatī, jetzt London, Britisches Museum.
2.—3. Jahrh. n. Chr.
Gelblich-grauer Marmor, etwa 0,40 m H.

DER ZUKÜNFTIGE BUDDHA VERLÄSST SEIN HAUS

Ohne daß behauptet werden soll, die Meister von Amarāvatī seien von Ashvaghosha unmittelbar angeregt worden, sei hier die auf die obige Szene bezügliche Stelle aus dem Buddhacarita angeführt:

„Also sprach er und bestieg den Renner.
Doch das gute Tier, das ihn verstanden,
Eilte mit behutsam scheuem Tritte,
Schnaufen und Gewieher unterdrückend,
Welches nur die nächtge Ruhe stören
Und die Dienerschaft erwecken konnte,
Schnell mit seiner teuren Last von dannen.
Und die Yakshas ließen sich hernieder
Aus den Lüften, Lotusblumen streuend,
Und mit ihren lotusgleichen Händen
Hoben sie des Rosses scheue Hufe.
Und die Tore mit den starken Riegeln,
Sonst mit schwerer Mühe nur geöffnet,
Taten nun von selbst sich auf geräuschlos,
Als der Königssohn durch sie hindurchritt,
Während Chandaka, der Rosselenker,
Seinem Herrn in Treu ergeben folgt."

(Buddhas Wandel, frei übertragen von Carl Cappeller, Jena 1922, S. 41f.)

Das ist zweifellos Geist desselben Geistes, der in der Kunst von Amarāvatī seinen Niederschlag fand.

INDIEN

Stūpa von Amarāvatī, jetzt London, Britisches Museum.
2.—3. Jahrh. n. Chr.
Gelblich-grauer Marmor, etwa 0,40 m H.

DIE VERSUCHUNG DES BUDDHA DURCH DIE TÖCHTER DES MĀRA

Die Buddha-Gestalt zeigt starke Züge der Kunst von Gandhāra. Die überlegene Ruhe des Erleuchteten hebt sich eindrucksvoll von der wollüstig verführerischen Bewegtheit der Töchter des Māra ab.

INDIEN

Stūpa von Amarāvatī, jetzt Madras, Museum. 2.—3. Jahrh. n. Chr.
Gelblich-grauer Marmor, etwa 0,40 m H.

DIE ANBETUNG DES RADES

Ein Beispiel, das statt des Buddha wie auf den Reliefs von Barhut und Sānchī, ein Symbol – hier das Rad – als Gegenstand der Verehrung zeigt. Aus dem schlichten Nebeneinander der älteren Kunst ist eine dramatische von einem wogenden Rhythmus durchzogene Darstellung geworden.

INDIEN

Stūpa von Amarāvatī, jetzt Madras, Museum. 2.—3. Jahrh. n. Chr.
Gelblich-grauer Marmor, etwa 40 cm H.

DIE ERSTE PREDIGT

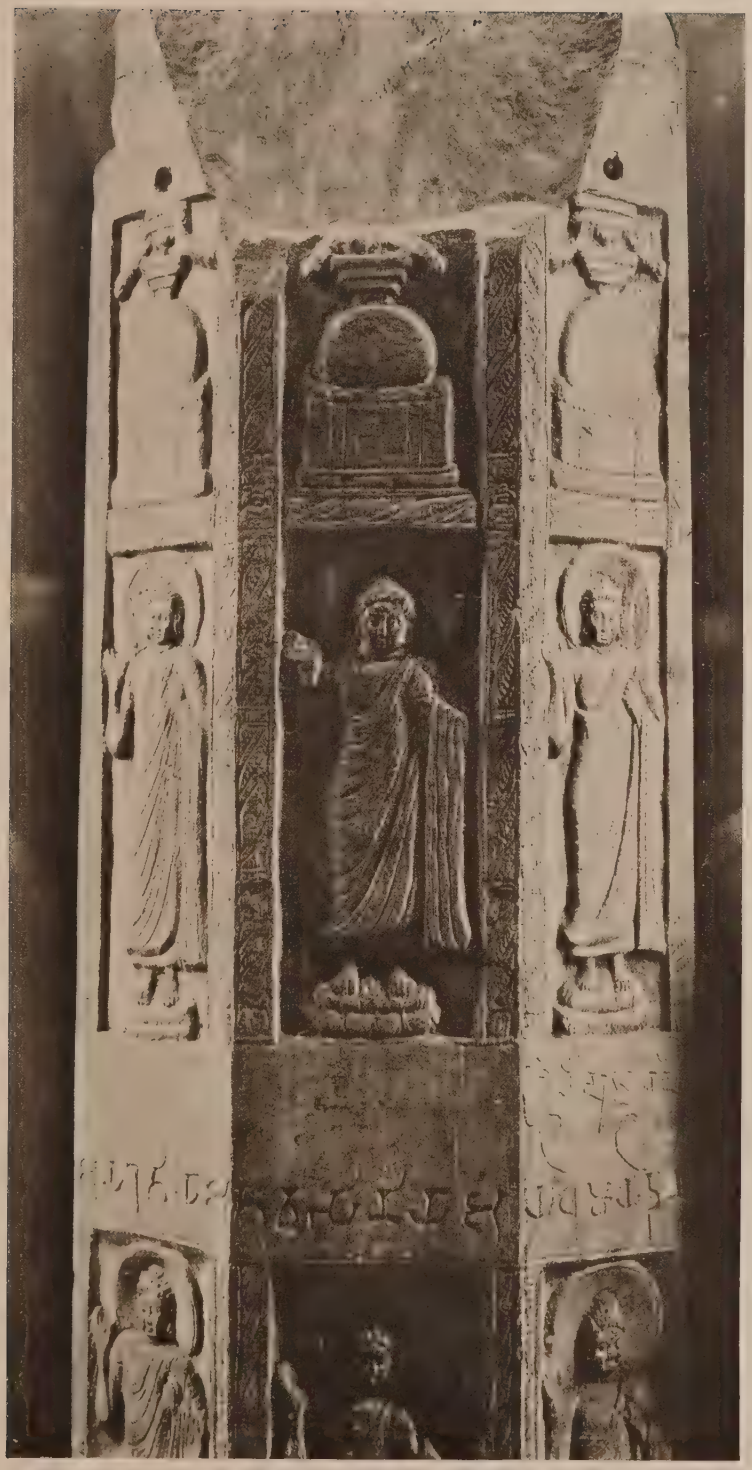
Die Anordnung ist genau dieselbe wie bei dem vorigen Relief. Aber jetzt ist das Radsymbol mit dem Thron und den Fußspuren durch die Buddha-Gestalt unter dem Bo-Baum ersetzt; sie unterscheidet sich wesentlich von der mehr gandhārahaften auf T. 14 durch ihre Schlankheit, durch die Straffheit der Haltung und der Mudrā, sowie durch das Zurücktreten des Gewandes zugunsten des Gesamteindruckes. Der lebendigere, ausdrucksvollere rein indische Typus ist hier benutzt.

INDIEN

Stūpa von Amarāvatī, jetzt Madras, Museum. 4.—5. Jahrh.
Gelblich-grauer Marmor

PFEILER MIT BUDDHA-DARSTELLUNGEN

Bezeichnend für diesen Buddha-Typ, den wir noch öfter wiederfinden werden, ist der schlanke Wuchs, die unbedeckte rechte Schulter, das in gleichlaufenden Falten den Körper überrieselnde Gewand, das die Körperformen leise sichtbar werden läßt. Die Faltenenden liegen in einem vollen Bausch über dem linken Arm. Das Gewand ist das des buddhistischen Mönches, dessen künstlerische Wiedergabe sich aus sich selbst und aus dem allgemeinen Stil der Zeit erklärt. Jede betonte Einzelheit würde die gelassene Ruhe der Gestalt zerstören. Abhaya-Mudrā (Geste der Furchtlosigkeit).

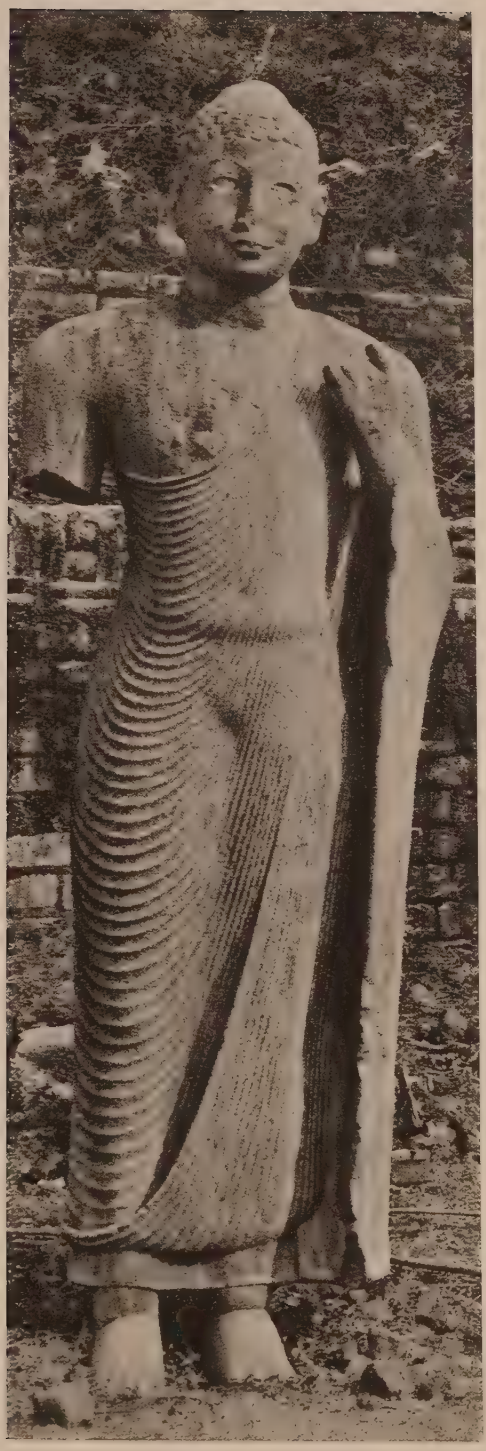


CEYLON

Anurādhapura, Ruwanweli-Dāgaba. 3. Jahrh. n. Chr. (?)
Stein, etwa 2,50 m H.

EIN BUDDHA

Eine von drei gleichartigen am Fuße des Stūpa stehenden Buddha-Figuren, vermutlich der historische Buddha. Engste Verbindung mit den Buddhas von Amarāvatī. Die Gestalt ist aber etwas gedrungener, die regelmäßige Fältelung des Gewandes dichter, der Körper tritt stärker hervor. Der rechte Arm ist wohl in der Abhaya-Mudrā zu ergänzen.



EIN BUDDHA

(Detail)

CEYLON

Polonnāruwa, Gal Vihāre. 12. Jahrh. n. Chr. (?)
Mit dem Hintergrund aus dem lebenden Felsen gehauen
Figur etwa 3 m H.

DER BUDDHA

Dhyāna-Mudrā (Meditation); der Ushnīsha lief wahrscheinlich, wie für den ceylonesischen Buddha charakteristisch, in eine fünfstrahlige Lyraform aus. Die Inschrift dürfte darauf hinweisen, daß das Werk aus dem zwölften Jahrhundert stammt. Die Verwandtschaft der Gewandbehandlung mit der der älteren Darstellungen ist deutlich, aber die Falten erscheinen flach, wie graviert. Das Gesicht zeigt eigentümlich individuelle Züge.

SÜDINDIEN

Privatbesitz. 5.—6. Jahrh. n. Chr.
Bronze, 0,42 m H.

EIN BUDDHA

Rechte Hand in Abhaya-Mudrā (Geste der Furchtlosigkeit). Ushnīsha neu, linker Fuß ergänzt. In Ost-Java gefunden, aber vermutlich südindisch, wie der Gesichtstyp mit der spitzen Nase zu zeigen scheint. Hände besonders ausdrucksvoll, Körper mit einem Zuge zur Eleganz; schmale Hüften, breite Schultern.

EIN BUDDHA

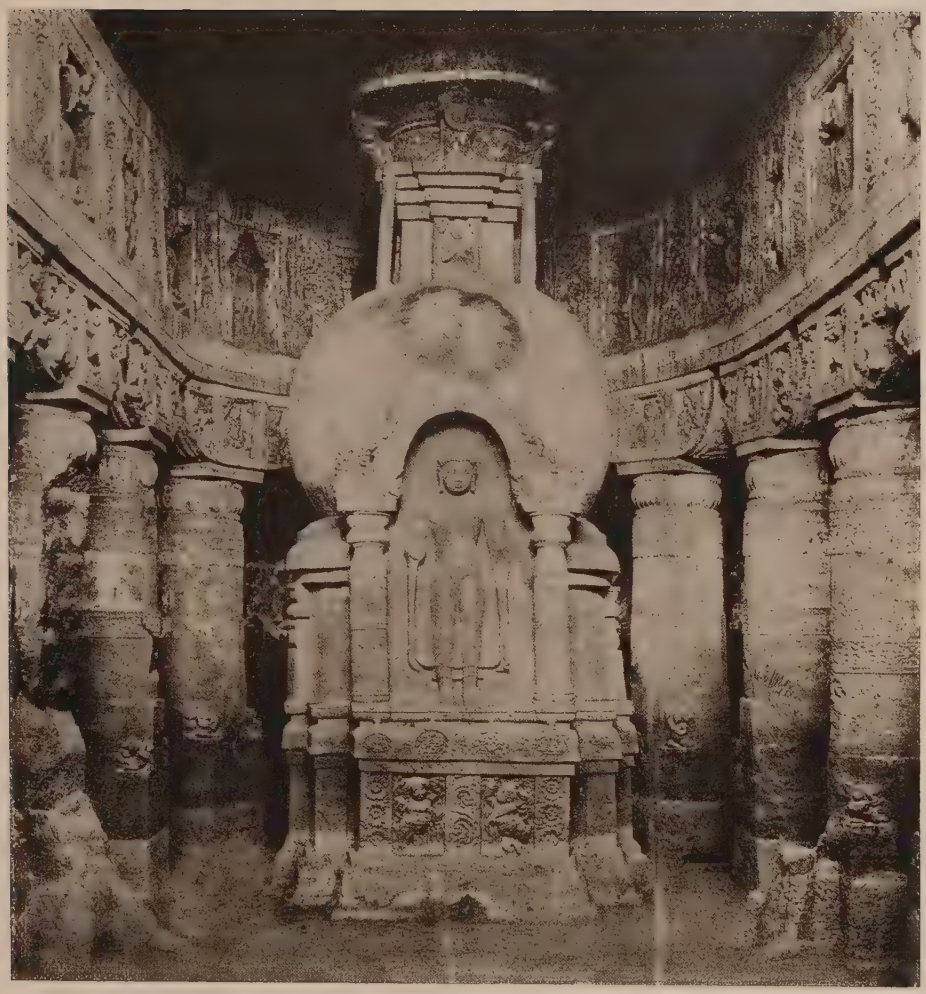
(Detail)

INDIEN

Ajantā, Höhle 19. 5. Jahrh.
Innenraum und Stūpa aus dem lebenden Fels gehauen
Figur etwas überlebensgroß

DER BUDDHA

Beide Hände abgeschlagen. Der typische stehende Buddha der Gupta-Periode (4. bis rund 7. Jahrh.). Weites durchsichtiges Ober- und Untergewand, das wie eine Mulde den Körper umgibt, weiche Modellierung. Man stelle sich die Wirkung dieses „Altarstückes" vor, wenn es in dem sonst im Dämmer liegenden Raum von dem durch das große Fenster einfallenden Licht getroffen wird.



INDIEN

Ajantā, Höhle 19. 5.—6. Jahrh.
Wandgemälde

DER BUDDHA

Zwei prägnante Beispiele von sitzenden Buddha-Darstellungen, wie sie reihenweise die Wände bedecken, einmal mit Dharmacakra-Mudra und bedeckten Schultern, das andere Mal mit Vitarka-Mudrā und unbedeckter rechter Schulter. In den Lüften Gottheiten.

INDIEN

Ajantā, Höhle 10. 5.—6. Jahrh.
Malerei auf einem Pfeiler

DER BUDDHA

Deutlicher als in der Plastik zeigt sich in der Malerei, wie eine solche Darstellung unmittelbar im indischen Leben wurzelt. Lautlos, in jeder Bewegung Milde ausstrahlend, schreitet der Erleuchtete in seinem roten Gewande dahin.

INDIEN

Ajantā, Höhle 2. 5.—6. Jahrh.
Wandgemälde

MAITREYA, DER BUDDHA DES KOMMENDEN WELTALTERS, PREDIGEND

Maitreya, als Bodhisattva, der erst in einem kommenden Zeitalter Buddha werden wird, reich geschmückt, mit herabhängenden Beinen sitzend, wie es für ihn charakteristisch ist. Rechts und links stehen Wedelträgerinnen, hocken Zuhörer und Anbeter. Alle Gestalten sind von glühendem Leben erfüllt, die Konturen von Ausdruck gesättigt, Abstraktion, für die spätere buddhistische Kunst sowohl von Ajantā wie des ganzen Ostens bezeichnend, hat noch nicht eingesetzt. Die Anordnung der Figuren nach hieratischer Art streng symmetrisch, aber doch von rhythmischer Bewegung durchzogen. (Abb. nach Griffith.)

INDIEN

Sārnāth, Museum. 5. Jahrh.
Heller Sandstein, 1,60 m H.

DER BUDDHA PREDIGEND

Hauptwerk der Gupta-Periode. Der reich geschmückte Thron und Heiligenschein mit den schwebenden Vidyādharas (Engeln) läßt den tektonischen Aufbau der Buddha-Gestalt scharf hervortreten. Dharmacakra-Mudrā. Das durchsichtige dünne Gewand hebt sich vom Oberkörper nur durch eingeritzte Linien ab, von den Armen senken sich weiche Falten herab. Auf dem Sockel Anbetung des Rades. Die flächige Körperbehandlung und die zusammengenommenen Konturen stellen diese Auffassung in scharfen Gegensatz zu der Unruhe, die die antikischen Einflüsse über die Kunst von Gandhāra brachten. Vergl. T. 10.

41

DER BUDDHA PREDIGEND

(Detail)

JAVA

Stūpa von Bōrōbudur, 8. Jahrh.
Figur aus einer der 72 kleinen Stūpas der oberen Terrasse
Trachyt

DER BUDDHA VAJRASATTVA (?)

Nach Krom der Ādi-Buddha Vajrasattva, eine Deutung, der allerlei Bedenken gegenüberstehen. Man vergleiche alle Formen mit denen der festländischen Buddhas, um zu erkennen, wie starkes Eigenleben der javanische Meister bei aller Abhängigkeit von Indien seinen Gestalten einzuflößen wußte.

DER BUDDHA VAJRASATTVA (?)

(Seitenansicht)

JAVA

Stūpa von Bōrōbudur, 8. Jahrh.
Trachyt

KOPF EINES BUDDHA

Während bei dem Buddha von Sārnāth (T. 40) die Augenlider in einem energischen Bogen ausklingen und die Lippen scharf geschwungen sind, sehen wir in Java alle Binnenkonturen sanft beruhigt.

KOPF EINES BUDDHA

(Seitenansicht)

JAVA

Stūpa von Bōrōbudur, 1. Umgang. 8. Jahrh.
Trachyt

SZENEN AUS DEM LEBEN DES BUDDHA

Oben: DIE HERABKUNFT DES KÜNFTIGEN BUDDHA.

„Sodann aber ließ der Bodhisattva auf dem hohen Söller seines Palastes, angesichts aller Götter und Geister, sich nieder auf den Shrīgarbha, den „Schoß des Glückes", den Thronsitz, welcher aus seiner Verdienste Gesamtheit hervorgegangen, und umgeben von jenen Bodhisattva, von der Deva, Nāga, Yaksha, Myriaden und Millionen Hunderttausenden in seinem Gefolge bricht er auf aus der lieblichen Tushitawohnung."

(Nach Lefmann, Lalita Vistara, Berlin 1874, S. 43.)

Unten: DER KÜNFTIGE BUDDHA SCHENKT GOPĀ SEINEN RING.

Bei einem Feste verteilt der künftige Buddha an die versammelten Mädchen von Kapilavastu Blumenspenden. „Zuletzt erscheint Gopā, die Tochter des Dandapāni, und sie ist die erste, die es wagt, dem Prinzen voll ins Auge zu blicken. Der Prinz aber hat alle Blumengeschenke bereits vergeben; ‚Prinz, was habe ich Dir getan, daß Du mich mißachtest?' redet sie ihn lächelnd an. Er erwidert: ‚Nicht mißachte ich Dich, Du bist eben zu spät gekommen,' und er schenkt ihr den kostbaren Ring, den er am Finger trägt. Sie aber spricht: ‚Nur soviel bin ich Dir wert?' Da will er ihr all seinen Schmuck geben, sie aber wehrt ihm mit den Worten: ‚Nicht will ich den Prinzen seines Schmuckes berauben, vielmehr selber ihn schmücken,' und geht rasch von dannen." Gopā wird die Gattin des künftigen Buddha.

(Nach der von Beckh, Buddhismus I, Berlin 1916, S. 41 f. gegebenen Inhaltsangabe des Lalitavistara).

Das obere Relief wie eine Apotheose: Götter und Geister umgeben wie ein Engelschwarm den Thron mit dem künftigen Buddha und tragen ihn vom Himmel herab. Das untere Relief bei aller Zartheit eine Erzählung von außerordentlicher Eindringlichkeit. Spielend beherrscht der Meister alle Mittel der Darstellung: Bewegung, Überschneidung, Modellierung, Ausdruck. Alles Szenische tritt zurück, wird auch dimensional verkleinert, um den sanften Fluß der figürlichen Komposition zu voller Klarheit zu bringen. In beiden Fällen trägt der zukünftige Buddha noch reichen Schmuck.

SZENEN AUS DEM LEBEN DES BUDDHA

DER KÜNFTIGE BUDDHA SCHENKT GOPĀ SEINEN RING.

(Detail)

JAVA

Stūpa von Bōrōbudur, 1. Umgang. 8. Jahrh.
Trachyt

SZENEN AUS DEM LEBEN DES BUDDHA

Oben: DER SCHLAF DER FRAUEN.

„Um seinem Innern den letzten Anstoß zu geben, bewirkt eine der ‚Gottheiten des reinen Aufenthalts', daß sich das Frauengemach den Blicken des Bodhisattva in widerlicher Entstellung zeigt. Der Prinz sieht die Frauen, wie sie im Schlafe alle möglichen Blößen und Gebresten ihres Körpers zur Schau stellen. Der Anblick weckt in ihm die Vorstellung einer Leichenstätte, und in tiefer Meditation gibt er sich der Betrachtung der Unreinheit und Vergänglichkeit des Irdischen hin."

(Nach Beckh, Buddhismus I S. 48.)

Unten: SUJĀTĀ REICHT DEM KÜNFTIGEN BUDDHA SPEISE,

nämlich vor der Nacht, in der er zum Buddha wird.

Auf dem unteren Relief ist der zukünftige Buddha bereits schmucklos und mit Heiligenschein dargestellt.

SZENEN AUS DEM LEBEN DES BUDDHA

SUJATĀ REICHT DEM KÜNFTIGEN BUDDHA SPEISE.

(Detail)

JAVA

Stūpa von Bōrōbudur, 2. Umgang. 8. Jahrh.
Trachyt

DIE HULDIGUNG DER FRAUEN (?)

Für die Reliefs der Hauptmauer des zweiten Umgangs scheint der Gandavyūha den Text abgegeben zu haben, aber es gelang bisher nicht, alle auszudeuten. Da nur ein Relief die Mauer schmückt, ist das Format höher. Die Hauptgestalt ist jedenfalls der Erleuchtete. Daß sie mit dem Typ des stehenden Buddha der Gupta-Zeit eng zusammenhängt, fällt sofort auf. Der javanische Meister hat sie aber in den ihm eigentümlichen Wohlklang umgegossen. Alle Bewegungen sind aufs feinste ausbalanciert.

INDIEN

Aus Magadha, Privatbesitz. 10.—11. Jahrh.
Schwarzer Basalt, 0,56 m H.

DER BUDDHA

Bhūmisparsha-Mudrā (Berühren der Erde). Der entscheidende Augenblick, wo der Erleuchtete unter dem Bodhi-Baum sitzend die Erde mit seiner Rechten berührt, um sie zum Zeugen für seinen unerschütterlichen Entschluß anzurufen, ist verewigt. Rechts und links oben zwei weitere Buddha-Gestalten. Es gelingt dem Meister kaum noch, den Kopf mit innerem Leben zu erfüllen. Die harten und schematischen Formen heben sich von dem wie in wallender Bewegung befindlichen Nimbus ab. Über der Gestalt breitet sich Laub wie ein Schirm aus.

INDIEN

Aus Nālandā, Calcutta, Museum. 10.—11. Jahrh.
Stein

DER BUDDHA

Dharmacakra-Mudrā. Das durchsichtige Gewand bedeckt den ganzen Körper. Äußerlich unmittelbare Anknüpfung an die Auffassung des Buddha von Sārnath, aber Ausdruck, Konturen und Modellierung sind schwächlicher. Der Ushnīsha auffallend hoch. Auf dem Sockel zwischen zwei Löwen das Rad, von zwei Hirschen flankiert, als Erinnerung an die erste Predigt des Erleuchteten im Tierpark zu Benares. Die Ornamentik der reichen Nischenumrahmung zeigt merkwürdige Verwandtschaft einerseits mit der der Höhlen von Elurā, andrerseits mit der nepālischen und javanischen.

65

KAMBOJA (Khmer)

Aus Prah Khan, Prov. Compong Thom. 9.—12. Jahrh.
Grauer Sandstein, etwa 1,40 m H.

DER BUDDHA VON DER SIEBENKÖPFIGEN SCHLANGE MUCILINDA BESCHÜTZT

In der fünften Woche nach der Erlangung der Erkenntnis weilte dem Lalitavistara zufolge der Erleuchtete im Palaste des Schlangenkönigs Mucilinda, der ihn bei einem Unwetter gegen die Winde schützte. Dieses Motiv ist vor allem in Kamboja und Ceylon beliebt. Eine typische Buddha-Figur der Blüteperiode der Khmer-Kunst; eine durchaus andere Welt als alles Bisherige. Der Ushnīsha kegelförmig, die Haare durch ein Band scharf vom Gesicht abgehoben, Locken sehr flach, auf dem Ushnīsha etwas stärker reliefiert; das Gesicht in weichen Übergängen modelliert, die Augen schärfer umrissen. Breite Nase, wulstiger großer Mund, der zu einem geheimnisvoll sinnlichen Lächeln leise bewegt ist. Körper schlaff und mit realistischen Zügen. Dhyāna-Mudrā (Meditation).

BIRMA

Pagan, Ānanda-Tempel. 11.Jahrh.
Vergoldetes Holz, etwa 10 m H.

DER BUDDHA

Eine von vier Figuren, die die vier Buddhas dieses Weltalters darstellen. Dharmacakra-Mudrā. Man vergleiche damit den stehenden Buddha der Höhle 19 von Ajantā (T. 32), um die Stilumwälzungen zu erkennen. Das charakteristisch Birmanische ist die Eckigkeit und Härte der Außen- und Innenkonturen, das steife, wie gebügelte Obergewand und das den Körper wie ein Schlauch umgebende Untergewand mit den ornamentartigen wulstigen Falten am Bauch. Die Schlankheit der Figur wird durch das spitz zulaufende Gesicht und durch die Verlängerung des Ushnīsha in eine kantige Spitze verstärkt.

DER BUDDHA

(Detail)

BIRMA

Pagan, Ānanda-Tempel. 11. Jahrh.
Schwarzer Stein (?), etwa 1 m H.

AUS EINEM ZYKLUS DES LEBENS DES BUDDHA

Links: der zukünftige Buddha, sich das Haar abschneidend; rechts: den Haarschopf in den Händen. Seidenstücker hat das Avidūrenidāna der Nidānakathā als den Text festgestellt, dem die Meister von Pagan, wie auch die auf zwei Schildern beigefügten Inschriften bekräftigen, gefolgt sein dürften:

„Dann überlegte er bei sich: ‚Diese meine Haare passen nicht für einen Asketen; ein anderer aber ist nicht tauglich, dem Bodhisattva das Haar abzuschneiden, deshalb will ich es mit dem Schwerte selbst abschneiden.' Und indem er mit der rechten Hand sein Schwert ergriff, faßte er mit der linken Hand seinen Haarschopf und schnitt ihn ab mitsamt dem Diadem. Seine Haare wurden so zwei Finger breit lang und schmiegten sich, nach rechts sich kräuselnd, fest an sein Haupt an. Solange er lebte, behielten sie diese Länge bei, und sein Bart war dementsprechend. Nie wieder brauchte er sich Haar und Bart zu scheren. Der Bodhisattva ergriff den Schopf samt dem Diadem und warf ihn in den Luftraum, indem er sprach: ‚Wenn ich ein Buddha werde, soll er im Luftraum verbleiben; wenn nicht, soll er zur Erde fallen.' Das aus Schopf und Diadem bestehende Bündel stieg ein Yojana hoch empor und blieb dann im Luftraum stehen. Der Götterkönig Sakka, der es mit dem himmlischen Auge erblickte, nahm es in einem ein Yojana großen Juwelenschrein entgegen und stellte diesen auf im Reiche des Gefolges der Dreiunddreißig als das ‚Schopfkleinod-Wahrzeichen'."

Nach Seidenstücker, Die Buddha-Legende (Hamburg 1916).

Die Eigenart dieses Zyklus aus dem Leben Buddhas besteht darin, daß die einzelnen Szenen zu Andachtsbildern umgewandelt sind. Die Hauptgestalt wird meist in großem Maßstabe gegeben, die Nebenfiguren sind verkleinert und oft auf die Rückwand oder den Sockel verbannt. Die Buddhas zeigen eine reichere innere und äußere Belebung der Formen und der Konturen als der stehende (T. 68). Der Typ ist derselbe.

BIRMA

Pagan, Ānanda-Tempel. 11. Jahrh.
Schwarzer Stein (?), etwa 1 m H.

AUS EINEM ZYKLUS DES LEBENS DES BUDDHA

Links: der Buddha von den Gottheiten verehrt; rechts: Buddha, der Allwissenheit teilhaftig.

„Die übrigen Gottheiten in den zehntausend Welten huldigten mit Blumengewinden, Wohlgerüchen und Salben, und sprachen, während sie dastanden, mancherlei Preishymnen."

„Während ihm also mit unermeßlicher Herrlichkeit gehuldigt wurde und mancherlei viele wunderbare Dinge sich zeigten, da brach er, als er nun die Kenntnis der Allwissenheit ganz durchdrungen hatte, in folgenden feierlichen Ruf aus, den noch kein einziger von allen Buddhas außer acht gelassen hat:

„Endloser Neugeburten Wandelsein
Hab' ich durchirrt, verfolgt von Schmerz und Pein.
Vergeblich hab' ich oftmals ausgeschaut
Nach ihm, der dieses Leidens Haus gebaut.
Bauherr, ich spotte dein! Jetzt kenn' ich dich,
Nie baust du mehr ein beinern Haus für mich!
Zerbrochen sind des Kerkers Balken all',
Der stolze Giebel stürzt in jähem Fall.
Das Herz — entronnen ist es der Vergänglichkeit,
Die Sehnsucht starb — ein Ende fand das Leid!"

Nach Seidenstücker, Die Buddha-Legende (Hamburg 1916).

SIAM

Privatbesitz, 9.—11. Jahrh. Bronze, 0,36 m H.

EIN BUDDHA

Torso vermutlich eines sitzenden Buddha, wie man aus der Gewandanordnung wird schließen dürfen. Als Geste wäre dann etwa die Bhūmisparsha-Mudrā anzunehmen. Ein Werk aus der besten Zeit siamesischer Kunst. Die Zartheit und Eleganz der Gestalt mit ihren feinen Einzelformen vereinigt sich mit unmittelbarer Verständlichkeit des geistigen Ausdruckes.

SIAM

Privatbesitz, 15.—16. Jahrh. Bronze, 0,21 m H.

KOPF EINES BUDDHA

Trotz der Krone und der Ohrringe scheint es sich um den Kopf eines Buddha zu handeln, da in Kamboja und Siam der Erleuchtete oft reich geschmückt dargestellt wird. Eine Arbeit von äußerster Verfeinerung in der Richtung auf das Dekorative. Der Kopf ist aufgelöst in ein Netz fein geschwungener Grate, in die alle Einzelformen eingespannt sind. In der Krone lebt sich die Technik des Goldschmiedes aus, wie das ganze für eine große Gruppe bezeichnende Werk aus dem Kreise der Goldschmiede hervorgegangen zu sein scheint.

KOPF EINES BUDDHA

(Seitenansicht)

DER OSTASIATISCHE KUNSTKREIS

BILDNEREI

CHINA

Höhlen von Yün-kang (C). 5. Jahrh.
Kalkstein

EIN BUDDHA

Wie eine dreistufige Pyramide erhebt sich die Gestalt. Der Kubus, dem sie entlockt ist, spricht stärker als die Erinnerung an ein irdisches Vorbild. Flach, netzartig schmiegt sich das reiche Gefält um den Kern in geometrischem Rhythmus. Der Kopf langgezogen, der Ushnīsha besonders hoch. Der Mund scheint leise zu lächeln, das Kinn und die Oberlippe mit tiefen Kerben. Die Nischenumrahmung ist durch Buddha- und Bodhisattva-Gestalten belebt.

CHINA

Höhlen von Yün-kang (XII). 5. Jahrh.
Kalkstein

MI-LO (SANSKR. MAITREYA)

Die Art des Sitzens mit gekreuzten Beinen und die Krone machen die Deutung auf den Buddha der Zukunft wahrscheinlich. Auch hier kubische Gebundenheit. Diesseitiges Leben scheint die Gestalt noch nicht berührt zu haben.

CHINA

Höhlen von Yün-kang (II). 5. Jahrh.
Kalkstein

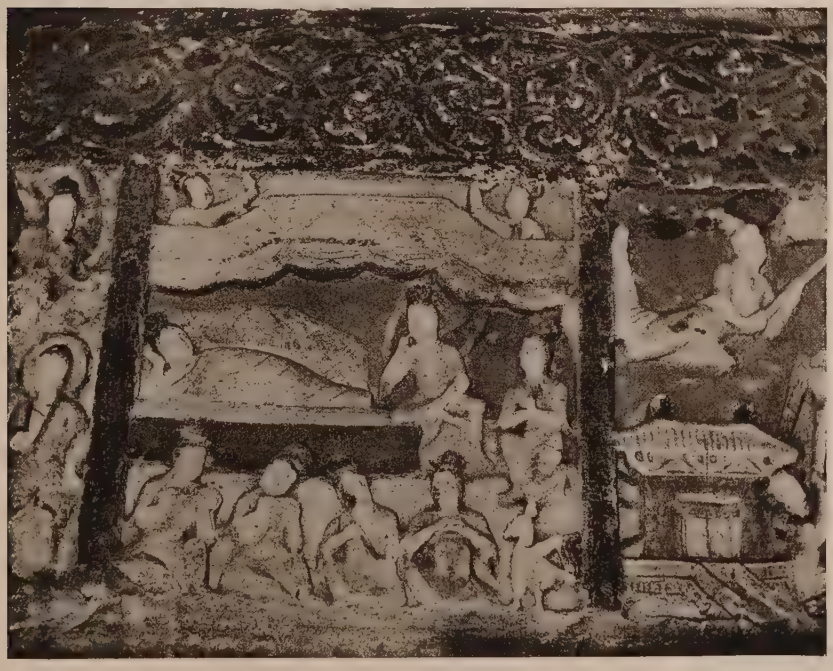
SZENEN AUS DEM LEBEN DES BUDDHA

Oben: DIE BEGEGNUNG MIT DEM GREISE.

Die erste der vier Begegnungen, die in dem zukünftigen Buddha den Entschluß bekräftigt, seine Heimat und seine Familie zu verlassen, um Asket zu werden.

Unten: DER SCHLAF DER FRAUEN.

Das Überraschende dieses ältesten bekannten chinesischen Zyklus des Lebens des Buddha ist die rein chinesische Formulierung der aus Indien überkommenen Motive und der Charakter einer Frühkunst, den sie deutlich zeigt. Das Räumliche und die Flächenaufteilung wird zwar in ganz anderer Weise beherrscht, als etwa auf den Reliefs von Barhut (Abb. 1—3), aber eine ähnliche schlichte volkstümliche uns märchenartig anmutende Erzählungsweise wie dort haben wir auch hier. Es besteht weniger eine Archaik der Mittel als der Gesinnung. Alles Beiwerk tritt vor den wenigen agierenden Personen zurück. Sofort leuchtet der Inhalt jeder Szene ein. Man vergleiche die Herbheit dieser Darstellung mit dem sinnlichen Schwung der hindu-javanischen Behandlung desselben Themas (T. 56).



CHINA

Lung-mên, Pin-yang-Höhlen, 6. Jahrh.
Kalkstein

DER BUDDHA

Ein Riesenbuddha. Das annähernde Vorbild der Trinität des Torii (T. 100 f). Ein Übergangswerk von dem Stil der Wei-Zeit zu dem der T'ang-Periode. Verwitterung und Restaurierung hat ihm sichtlich wesentliche Reize geraubt. Abhaya-Mudrā (Furchtlosigkeit). Rechts und links Ānanda und Kāshyapa, zwei Hauptschüler des Buddha.

DER BUDDHA

(Detail)

CHINA

Rückseite einer Stele vom Jahre 543.
Boston, Museum. Marmor, etwa 1,25 m H.

UNTERHALTUNG DES BUDDHA MIT DEM BUDDHA TO-PAO (PRABHŪTARATNA)

Nach Chavannes bezieht sich die Szene auf eine Stelle aus dem Saddharma-Pundarīka-Sūtra. Wir haben, da es sich weniger um ein Relief als um eine Gravierung handelt, eher eine Malerei als eine Skulptur vor uns. Man ist erstaunt, zwei Buddhas — und einer von ihnen ist sogar eine rein mythische Gestalt — in so früher Zeit, fast wie irdische Wesen in Unterhaltung sich gegenübersitzen zu sehen. Nur Ushnīsha und Heiligenschein unterscheidet sie von Mönchen. Die Gewandfalten von aller Geometrik befreit sind kalligraphisch ausgeschwungen. Stille innige Weltlosgelöstheit spricht auch aus diesen beiden Buddha-Gestalten.

UNTERHALTUNG DES BUDDHA MIT DEM BUDDHA TO-PAO (PRABHŪTARATNA)

(Detail)

CHINA

Japan. Privatbesitz, Stele.
Stein, 6. Jahrh.

O-MI-T'O (AMITĀBHA) MIT BEGLEITERN

Deutlich der Stil der frühen Höhlen von Lung-mên. Noch zarte Insichgekehrtheit, aber doch nicht mehr jene Ferne von allem Irdischen der Buddhas von Yün-kang. Das Gewand mit seiner Faltenflut bestimmt den Eindruck, Gewand und Körper keine Einheit mehr, sondern deutlich in ihrer Stofflichkeit geschieden. Der reiche Faltenwurf wird nicht mehr allein durch die Gesetze der Geometrie bestimmt, sondern zeigt leise ein eigenes Wesen. Abhaya-Mudrā (Furchtlosigkeit). Zu beiden Seiten des Amitābha Ta-shih-chih (Mahāsthāma-prāpta) und Kuan-yin (Avalokiteshvara).

JAPAN

Hōryūji, Kondō, datiert 623
Ehemals vergoldete Bronze, etwa 1,50 m H.

DER BUDDHA MIT BEGLEITERN

von Kuratsukuri no Obito Tori

Die Buddha-Gestalt unterscheidet sich, was nicht zu leugnen ist, in mehr als einem Zuge, z. B. der breiten Nase, den aufgeworfenen Lippen, von den chinesischen des fünften und sechsten Jahrhunderts. Die Unterscheidungen genügen aber angesichts des spärlichen chinesischen und koreanischen Materials nicht, um sie etwa koreanisch oder gar ausgesprochen japanisch zu nennen. Die Bronzetechnik bringt schärfere Herausarbeitung aller Kanten und Grate mit sich. Der Fluß des Faltenwerkes ist zu einem Strome angeschwollen. Abhaya-Mudrā (Furchtlosigkeit). Das Werk steht zwischen den streng gebundenen flächigen Skulpturen von Yün-kang und den gelösteren, ausholenden des frühen Lung-mên.

DER BUDDHA MIT BEGLEITERN

von Kuratsukuri no Obito Tori

(Detail)

JAPAN

Kaiserlicher Besitz, Tōkyō, Museum. 7. Jahrh.
Vergoldete Bronze-Statuette

EIN BUDDHA

Ähnlicher kubischer Aufbau und ähnlicher Rhythmus der Falten, wie bei dem Buddha des Tori (T. 100). Als Statuette ist das Werk weniger gegliedert; es steht in seiner Schlankheit und in seinem Gesichtstyp chinesischen Werken näher als die Trinität des Hōryūji.

EIN BUDDHA

(Seitenansicht)

JAPAN

Kaiserlicher Besitz, Tōkyō, Museum, 7. Jahrh.
Vergoldete Bronze-Statuette

EIN BUDDHA

Ein Werk von besonderer Ausgeglichenheit und Milde. Die Gestalt scheint lautlos dahinzuschweben. Das rechts und links in gleichmäßigen Bäuschen herabfallende Gewand ist für die meisten stehenden Buddha-Figuren der Zeit bezeichnend. Es gibt keine scharfen Gliederungen oder Einschnitte, wie es der kleinplastische Charakter der Arbeit gebietet. Die Abhaya-Mudrā von rührender Zartheit.

EIN BUDDHA

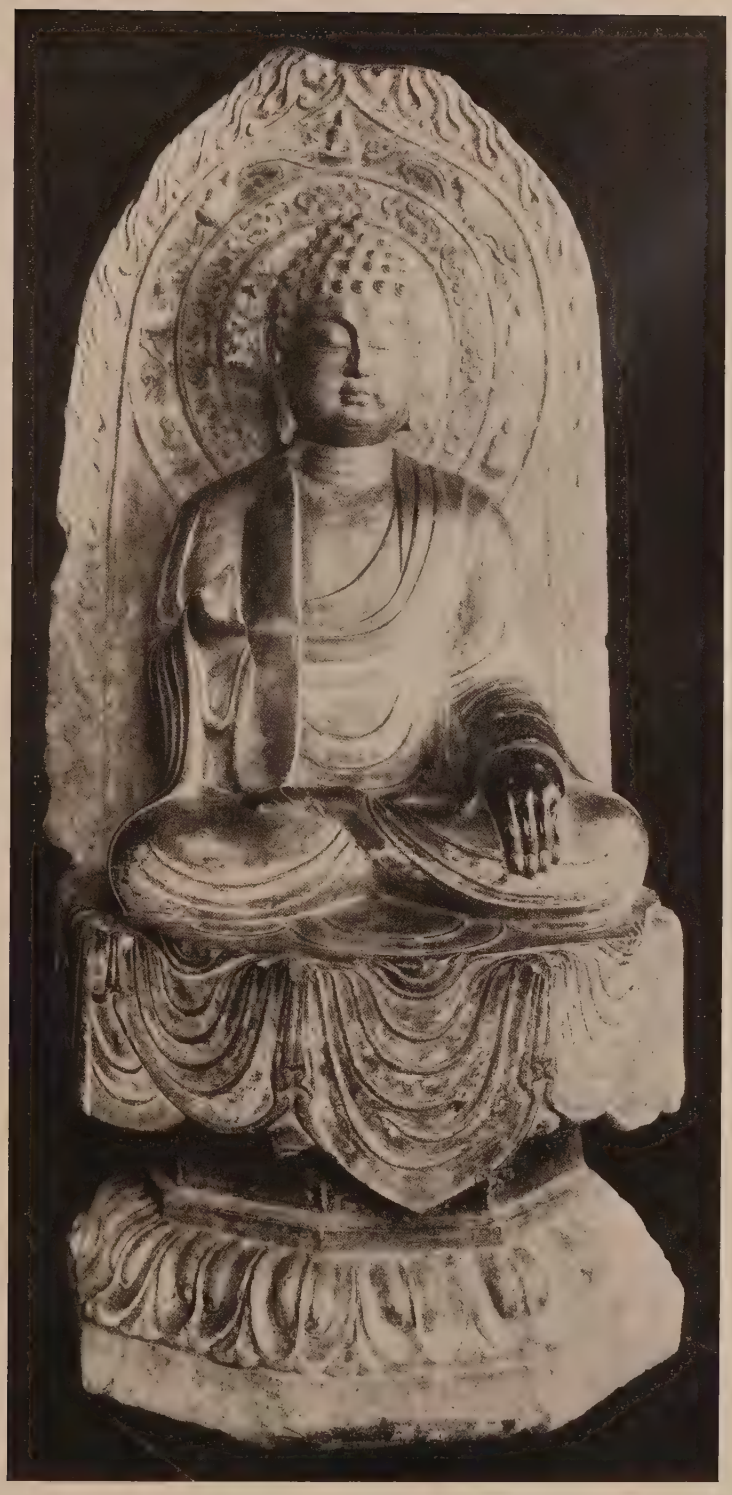
(Seitenansicht)

CHINA

Sammlung Suzuki, Tōkyō, datiert 639
Stein, etwa 1 m H.

DER BUDDHA

Eine neue geistige und körperliche Welt. Der Erleuchtete wird zum Herrscher. Alle Formen sind herausgetrieben und haben sich gerundet. Das Gewand ist in seiner Stofflichkeit betont. Energie zuckt durch jede Linie. War der Buddha der Vor-T'ang-Zeit gleichsam ein himmlisches, zur Erde sich herabneigendes Wesen, so der Ju-lai (Tathāgata) der T'ang-Zeit eher ein irdisches, das den Himmel erobert hat.



DER BUDDHA

(Detail)

KOREA

Sök-kul-am, 7. Jahrh.
Stein

EIN BUDDHA

Die Figur wäre ohne Ortsangabe kaum als koreanisch erkennbar, sondern geht in dem allgemein chinesisch-japanischen Stil der frühen T'ang- bzw. Nara-Zeit auf. Dennoch gibt es Abweichungen etwa von dem Buddha der Sammlung Suzuki (T. 112), ohne daß man sie als spezifisch koreanisch bezeichnen dürfte. Die rechte Schulter ist gänzlich unbedeckt, der Mund größer. Bhumisparsha-Mudrā (Berühren der Erde). Eins der bedeutendsten aus Korea bekannt gewordenen Werke.

EIN BUDDHA
(Detail)

CHINA

Sammlung Hayasaki, Tōkyō, datiert 703.
Stein, etwa 1 m H.

O-MI-T'O (AMITĀBHA) MIT BEGLEITERN

Die Gestaltungskraft beginnt zu erlahmen, wenigstens soweit dieses Relief spricht. Die Formen des Gesichtes und die Konturen der Falten werden durch scharfe Grate betont. Ausdruck und Leben ist entwichen, eine Maske im Stile der alten Zeit. Abhaya-Mudrā, links und rechts Kuan-yin (Avalokiteshvara) und Ta-shih-chih (Mahāsthāma-prāpta). Kleine Stifterfiguren auf dem Sockel.

JAPAN

Hōryūji, 7.—8. Jahrh.
Getriebene Bronze

AMIDA (AMITĀBHA) SANZON

Diese schöne Arbeit wurde vermutlich aus China importiert, sie ist im Tempelinventar von 747 erwähnt. Stil der frühen T'ang-Zeit. Die Technik bringt weiche Übergänge aller Gliederungen mit sich. Von besonderem Reiz das reiche, ausdrucksvolle Spiel der Hände. Dharma-cakra-Mudrā (das Rad der Lehre). Das Ganze ist bei aller Symmetrie von einem gefälligen Linienspiel belebt.

JAPAN

Yakushiji, Nara. 697 vollendet
Bronze, Begleiter etwa 2 m H.

YAKUSHI (BHAISHAJYA) MIT NIKKŌ (SŪRYA) UND GWAKKŌ (CANDRA)

Eine der eindrucksvollsten Buddha-Gestaltungen Ostasiens. Der Ausdruck in seiner bezwingenden Größe, die reife Fülle aller Formen, der weit ausholende Schwung aller Konturen, die Großartigkeit der Geste, die nichts mit bloßer Schaustellung gemein hat — das sind die Eigenschaften der religiösen Kunst der T'ang-Zeit auf ihrer Höhe. Vitarka-Mudrā (Beweisführung).

JAPAN

Yakushiji, Nara. 697 vollendet
Bronze, etwa 4,50 m H.

YAKUSHI (BHAISHAJYA)

YAKUSHI (BHAISHAJYA)
(Detail)

JAPAN

Byōdōin, Uji, 11. Jahrh.
Vergoldetes Holz, etwa 2 m H.

AMIDA (AMITĀBHA) VON JŌCHŌ

Die Formen gleichen im einzelnen stark denen des Yakushi des Yakushiji (T. 124 ff.). Und doch welch anderer Gesamteindruck! Durch kaum merkliche Abweichungen haben sich leise Züge individueller Menschlichkeit durchgesetzt. Und darüber hinaus ist das Leben aller Linien weicher und flüssiger, die Modellierung bewegter. Der Charakter des Amida-Buddha, der sich jedem Betenden hilfreich zuneigt, bricht in den weiter geöffneten Augen durch. Handstellung vermutlich eine Variation der Dhyāna-Mudrā, die für Amida bezeichnend ist.

AMIDA (AMITĀBHA) VON JŌCHŌ

(Detail)

JAPAN

Kongōbuji, Kōyasan, 12. Jahrh.
Holz

DAINICHI (VAIROCANA)

Obwohl ein Buddha, trägt die Gestalt eine Krone und Armringe. In diesem Schmuck und mit dieser Mudrā stellt sie den Ādi-Buddha dar, dessen Ausstrahlungen alle anderen Buddhas und Bodhisattvas sind. Die geheimnisvolle Haltung der Hände, die die mystische Vereinigung des Körperlichen und Geistigen symbolisieren soll, findet ihren Widerhall in dem Ausdruck des Gesichtes, der über die Hoheit eines Buddha hinaus etwas Verschlossen-Abweisendes zeigt.

DAINICHI (VAIROCANA)

(Detail)

JAPAN

Kōfukuji, Nara. 12.—13. Jahrh.
Holz, gelackt

MIROKU (MAITREYA) VON UNKEI

Man vermag nicht mehr aus der Vorstellung zu schaffen, die Wirklichkeit fordert ihre Rechte. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet ist ein Werk von großer Feinheit gelungen. Der Kopf reich durchmodelliert, die Hände und die Geste fast von individueller Lebendigkeit. Das Gewand umfließt den Körper nicht gerade in stofflicher Selbständigkeit, fällt aber doch durch besondere Betonung der Falten und durch Züge von Eigenleben auf. Vitarka-Mudrā (Beweisführung).

MIROKU (MAITREYA) VON UNKEI

(Detail)

JAPAN

Rakandō, Zeze, datiert 1197
Holz

DER BUDDHA VON KAIKEI

Die Züge von Wirklichkeitsnähe, die bei Unkei durchbrechen, sind bei Kaikei voll entwickelt. Allzu schmiegsame Linienführung, allzu weiche Modellierung beginnen der Gestalt des Erleuchteten die letzten Züge von Jenseitigkeit zu nehmen.

JAPAN

Pagode, Kongō-sammai-in, Kōyasan, 13. Jahrh.
Holz

GODAISON (DIE FÜNF DHYĀNI-BUDDHAS)

In der Mitte thront erhöht Dainichi (Vairocana), um ihn herum die vier Buddhas, die seine Ausstrahlungen sind, eine Darstellung der fünf Dhyāni-Buddhas, obwohl diese Bezeichnung in Japan nicht zu existieren scheint. Die Gruppe macht einen tief feierlichen und unleugbar geheimnisvollen Eindruck. Man ahnt, daß hier ein Weltsystem symbolische Verkörperung erhalten hat. Die einzelnen Gestalten, nicht zum wenigsten Dainichi selbst, zeigen jedoch jene ungewohnte Wirklichkeitsnähe im Ausdruck und in der Modellierung, die in einem peinlichen Gegensatz zur Hieratik des Motives steht.

GODAISON (DIE FÜNF DHYĀNI-BUDDHAS)

(Dainichi)

JAPAN

Shinnōin, Kōyasan, 13.—14. Jahrh.
Vergoldetes Holz, Mittelfigur 1,35 m H.

AMIDA (AMITĀBHA) SANZON

Die Gottheiten haben alles Ferne und Fremde verloren. Man vergleiche nur die Vitarka-Mudrā des Amida etwa mit der Mudrā derselben Gestalt aus dem sechsten oder siebenten Jahrhundert, um den ganzen Weg zu ermessen, den die buddhistische Kunst seitdem geschritten ist. Bei Amidas Begleitern Kwannon und Seishi hat sich die helfende Liebe zu einem wirklichen Herabneigen verdichtet. Der Augenblick ist dargestellt, wo Amida mit seinem Gefolge die Seelen der Gläubigen in seinem Paradiese empfängt.

LAMAISTISCH

Wien, Museum, 18. Jahrh.
Vergoldete Bronze

AMITĀBHA ODER DER BUDDHA

Eine technisch ausgezeichnete Arbeit, wie sie sehr oft auch noch im achtzehnten Jahrhundert in den Klöstern Tibets oder der Mongolei gelang. Das Dekorative hat die Oberhand gewonnen. Aufs feinste ziselierte Borten fassen das Gewand und seine Felder ein. Schwerfaltig, ja sogar knitterig hebt es sich von dem ruhig glänzenden Körper ab. Der Ushnīsha läuft in einen ziselierten Knopf aus. Die Silhouette der Figur ist überall gebrochen. Der Ausdruck des Gesichts ist würdevoll, die Bhumisparsha-Mudrā ohne jede Kraft.

DER OSTASIATISCHE KUNSTKREIS

DIE ALT-BUDDHISTISCHE MALEREI

JAPAN

Verschiedener japanischer Besitz, 8. Jahrh.
Bildrolle auf Seide, farbig

SZENEN AUS DEM LEBEN DES BUDDHA

Oben: DIE BEGEGNUNG MIT DEM KRANKEN

Die zweite der entscheidenden Begegnungen des künftigen Buddha.

Unten: DER ANGRIFF DES MĀRA

Auf der einen Seite werden Pfeile gegen den Buddha abgeschossen, die sich in Lotusblüten verwandeln, auf der andern Seite nahen die Töchter des Māra, um ihre Verführungskünste spielen zu lassen.

Das Werk dürfte einer Inschrift zufolge im Jahre 735 entstanden sein, sein Stil ist aber der des China des fünften oder sechsten Jahrhunderts, wie ihn auch die Reliefs von Yün-kang (T. 88) zeigen. Beiwerk und Räumlichkeit kommen stärker zu Worte als dort. Wenn auch Bewegung und Überschneidung, die sogar bevorzugt werden, in hohem Grade beherrscht erscheinen, so muten die Darstellungen doch unwirklich an. Die Figuren haben etwas Puppen- oder Marionettenhaftes, die Landschaft wirkt, als wenn Kulissen nach Bedarf aufgebaut sind. Eine einheitliche Räumlichkeit ist nicht erzielt.

JAPAN

Hōryūji, Nara, 7.—8. Jahrh.
Wandbild, etwa 3,50 m H.

AMIDA (AMITĀBHA) SANZON

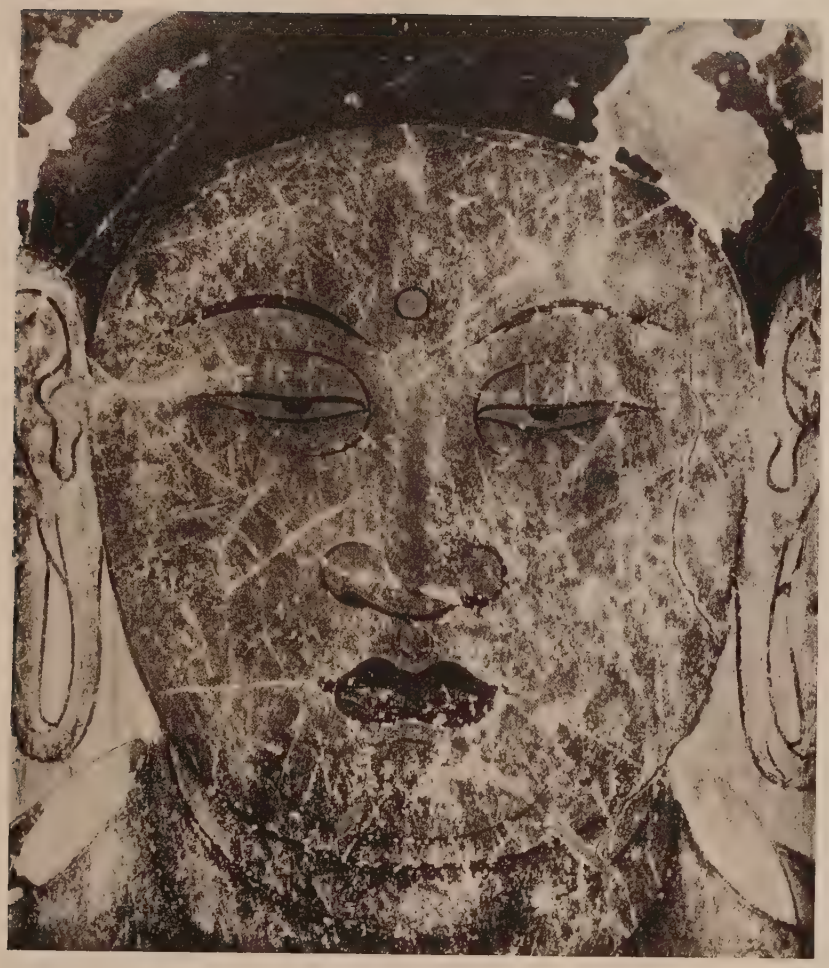
Feierlichkeit ist mit Inbrunst gepaart, Monumentalität mit höchster Zartheit der Linienführung. Deutliche Anklänge an die indische Kunst der Gupta-Zeit. Rechts und links Daiseishi (Mahāsthāma-prapta) und Kwannon (Avalokiteshvara). Der Buddha in hoheitsvoller Ruhe (Darmacakra-Mudrā), die Bodhisattvas von zarter Bewegung durchpulst, jener schmucklos, diese mit Kronen, Ketten und Spangen.

AMIDA (AMITĀBHA) SANZON

(Amida)

AMIDA (AMITĀBHA) SANZON

(Detail)



AMIDA (AMITĀBHA) SANZON

(Detail)

CHINA

Aus Tun-huang. Sammlung Stein. London, Britisches Museum.
7.—8. Jahrh.
Seide, etwa 1,25 m H.

O-MI-T'O (AMITĀBHA) MIT BEGLEITERN

Dasselbe Motiv, wie im Kondō des Hōryūji (T. 156ff.). Der Stil hat sich wesentlich gewandelt. Ganz besonders die Nebenfiguren zeigen stärkere Körperlichkeit. Aber auch die Buddha-Gestalt mutet erdenhafter an. Das Gewand ist freier behandelt und in seiner Eigenart herausgehoben. Besonders die durchgebildete Fleischigkeit der Hände fällt auf. Vitarka-Mudrā (Beweisführung). Im Hintergrund eine Reihe von Priestern, vorn Gestalt einer Stifterin im Stile der Grabkeramik.

O-MI-T'O (AMITĀBHA) MIT BEGLEITERN

(O-mi-t'o)

CHINA

Aus Tun-huang. Sammlung Stein. London, Britisches Museum.
8.—9. Jahrh.
Seidenbanner, farbig, 0,37 m H.

SZENEN AUS DEM LEBEN DES BUDDHA

Oben: DIE BEGEGNUNG MIT DEM GREISE

Unten: DIE BEGEGNUNG MIT DEM KRANKEN

Stil der späteren T'ang-Zeit mit seiner Beherrschung aller Mittel. Es ist anzunehmen, daß das Original, von dem dieses Werk abhängig gedacht werden muß, stärkeres Gewicht auf das Psychische legte. Hier nur ausdrucksvolle Bewegungen und geschlossene Kompositionen.

爾時太子出城東門觀見老人問因緣事
爾時太子出城南門見一病人問因緣事

CHINA

Aus Tun-huang. Sammlung Stein. London, Britisches Museum.
9. Jahrh.
Seide, etwa 1,75 m H.

DAS PARADIES DES BUDDHA

Den Mittelpunkt bildet der Erleuchtete mit Vitarka-Mudrā, begleitet von zwei Bodhisattvas. Im Hintergrund und zu seinen Füßen himmlische Paläste, Bäume, Teiche, Terrassen, Bodhisattvas, Priester, Tänzer, Musikanten, Stifter und Stifterinnen. Die Fläche ist durchbrochen und eine Raumschicht entstanden, die lautlose Feierlichkeit ist zu bewegter Festlichkeit geworden.

DAS PARADIES DES BUDDHA

(Detail)

ZENTRALASIEN

Aus Turfan, Berlin, Museum für Völkerkunde. 9.—10. Jahrh.
Wandbild, etwa 3,25 m H.

DER BUDDHA DĪPANKARA

Ausschnitt aus einer Pranidhi-Szene. Man vergleiche Ausdruck, Linienführung und Farbengebung mit dem Wandbild des Hōryūji (T. 156ff.) Zug für Zug. Dort ein Gemälde von Meisterhand, hier Handwerksarbeit. Bei dem Mangel an Originalen aus der T'ang-Zeit bieten die Fresken aus Turfan einen wichtigen Hinweis, wie die buddhistische Kunst in den chinesischen Außenprovinzen aussah.

JAPAN

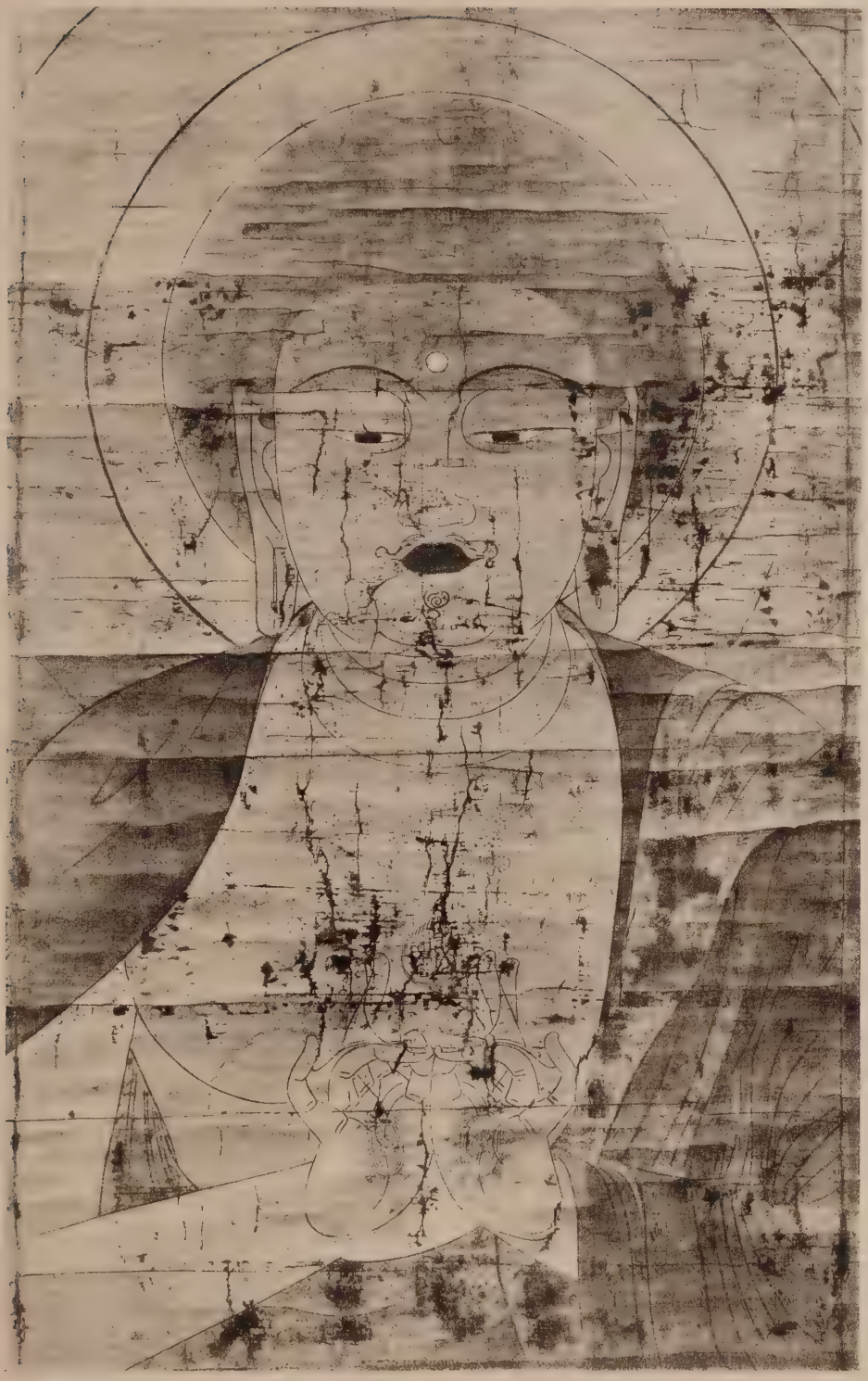
Hokkeji, Nara, frühes 10. Jahrh.
Seide, farbig, etwa 2 m H.

AMIDA (AMITĀBHA)

Ausdruck, Linienführung, Konturen und Kolorit von sieghafter Großartigkeit. Die in drei weit ausladenden Bögen verlaufende Silhouette von monumentaler Kraft. Darmacakra-Mudrā. Lotusblumenregen.

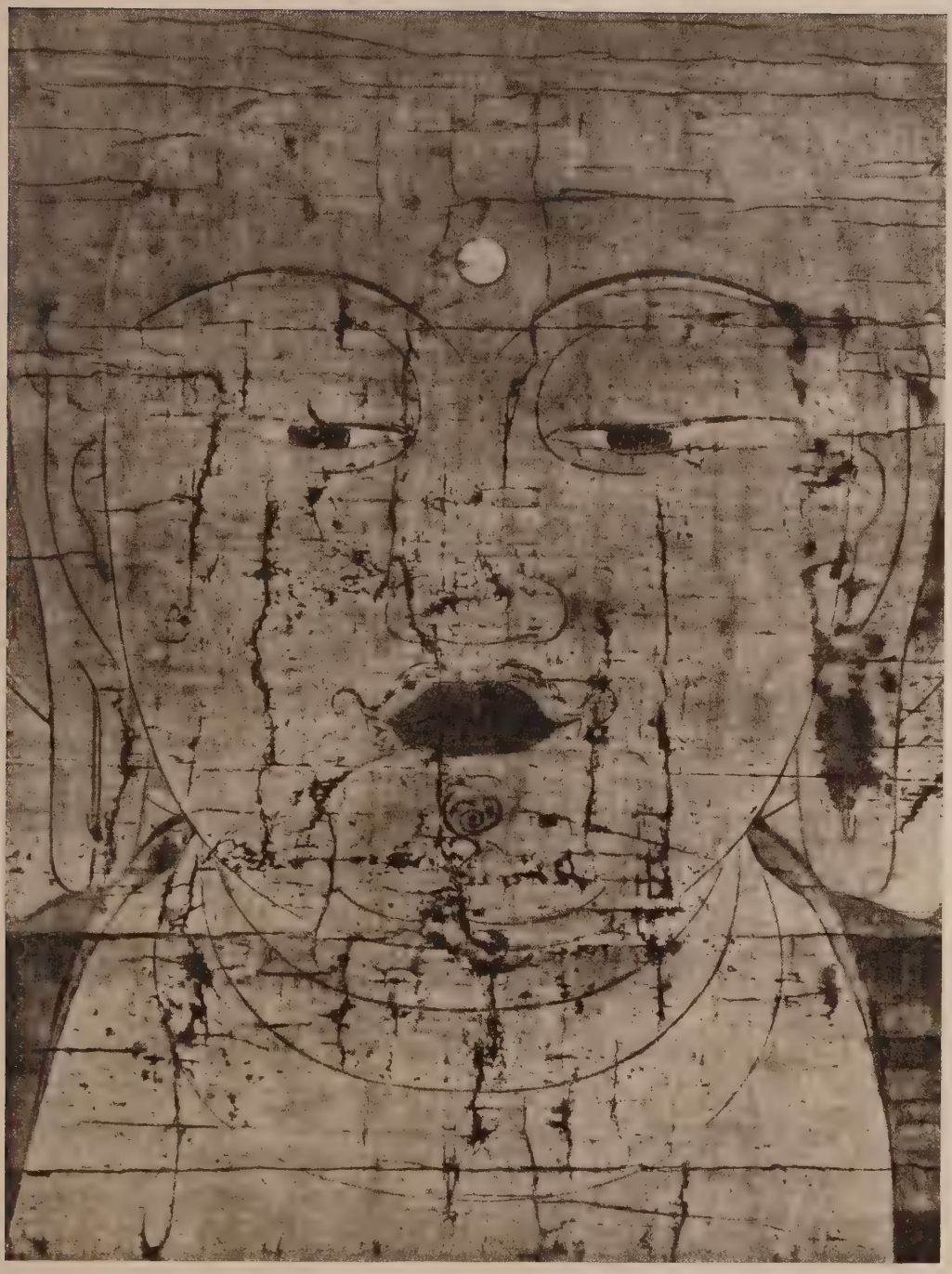
AMIDA (AMITĀBHA)

(Detail)



AMIDA (AMITĀBHA)

(Detail)



JAPAN

Junji Hachimankō, Kōyasan. Spätes 10. Jahrh.
Seide, farbig, etwa 1,25 m H.

AMIDA (AMITĀBHA) MIT GEFOLGE

In einer gewaltigen Vision erscheint der Buddha Amida mit seinem Gefolge auf Wolken. Vorn kniet Kwannon, bereit, die Seelen der Gläubigen in das Paradies zu geleiten. Um Amida herum das Orchester der fünfundzwanzig Bodhisattvas, himmlische Musik ihren Instrumenten entlockend, unten breitet sich die frühlingsbunte Welt. Ein Gemälde von tiefster Feierlichkeit und gläubiger Hingebung. Zum ersten Male findet man die irdische Landschaft mit dem Heiligenbild verwoben, und gleichsam als Echo dieses denkwürdigen Schrittes erhält die Buddha-Gestalt einen Zug irdischer Lebenswärme. Teilnahme und Aktivität spricht aus den weit geöffneten Augen. Und um die weltliche Wirkung noch zu erhöhen, ist das rote Gewand mit reichem Ornament von geschnittenem Goldblatt geschmückt.

AMIDA (AMITĀBHA) MIT GEFOLGE

(Amida)

JAPAN

Jingoji, Kyōto, 11. Jahrh.
Seide, farbig, etwa 1,50 m H.

DER BUDDHA

Man könnte denken, daß die stärkere Lebensnähe, der Schmuck goldglänzenden Ornaments, das offene, auf den Gläubigen liebevoll herabblickende Auge nur dem Amida-Buddha in seiner Stellung als einem Bodhisattva mit Buddhawürde eigentümlich sei. Alle diese Züge finden sich aber auch bei anderen Buddha-Darstellungen. Sie gehören zum Zeitstil, in dem Hoheit mit Liebreiz zusammengeht. Dharmacakra-Mudrā.

187

DER BUDDHA

(Detail)

JAPAN

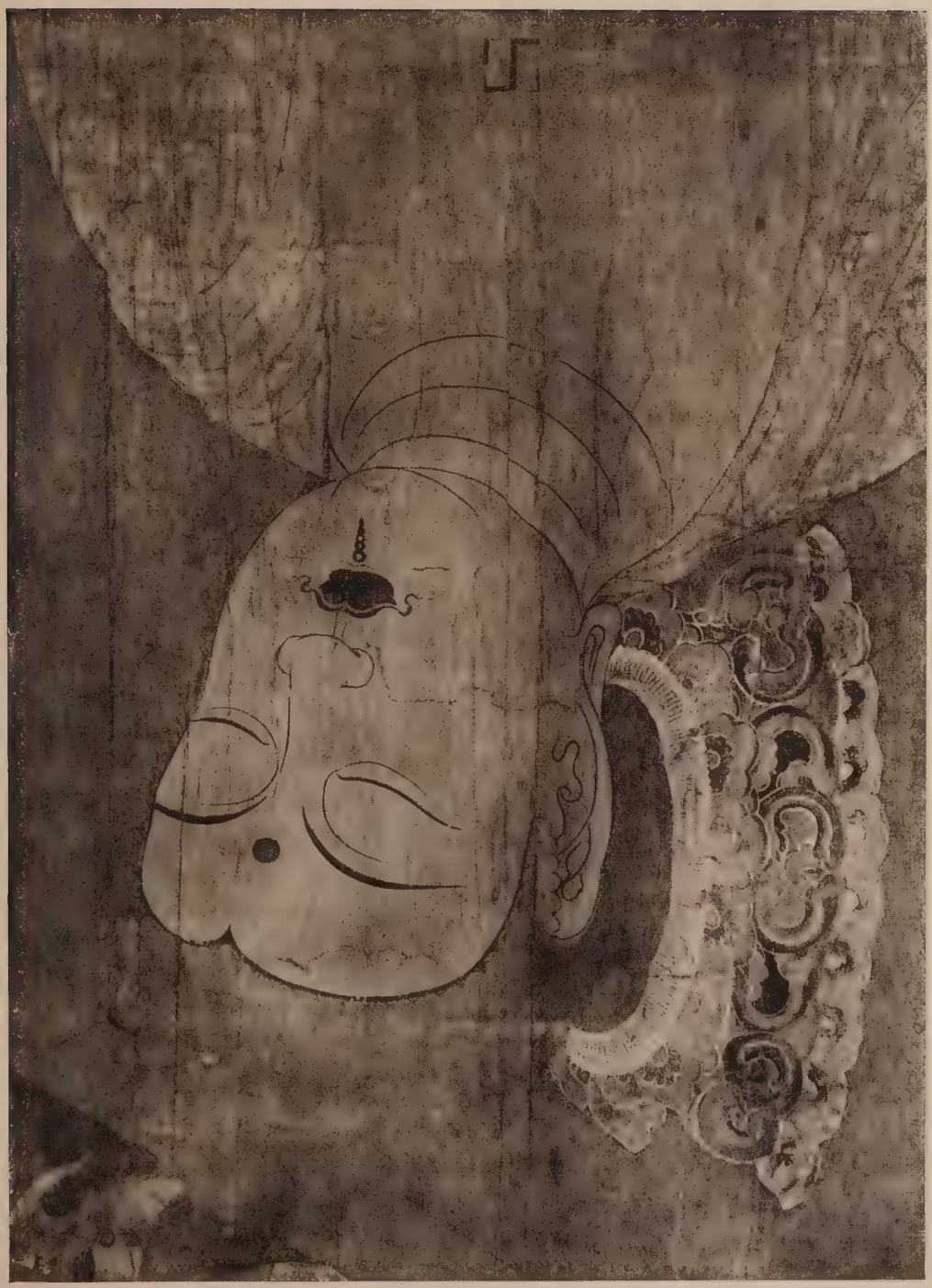
Kongōbuji, Kōyasan, datiert 1086.
Seide, farbig, etwa 2,50 m H.

DAS NIRVĀNA DES BUDDHA

Von Indien bis Japan wurde das Nirvāna zahllose Male in Malerei und Plastik dargestellt; doch künstlerisch wertvolle Schöpfungen sind selten. Dieses japanische Gemälde wird wohl nur eine Nachempfindung eines berühmten chinesischen Originales sein. Das Lager des Buddha zwischen zwei Zwillingsbäumen, die in voller Blüte stehen, obwohl es nicht an der Zeit ist. Der Erleuchtete von Goldglanz verklärt. Ringsherum klagen Götter, Menschen und Tiere. Die Gestalten sind um so realistischer durchgeführt, je mehr sie gewöhnliche Sterbliche bedeuten sollen. Der großartige Kopf des Buddha in wenigen geschwungenen Linien angelegt.

DAS NIRVĀNA DES BUDDHA

(Detail)



JAPAN

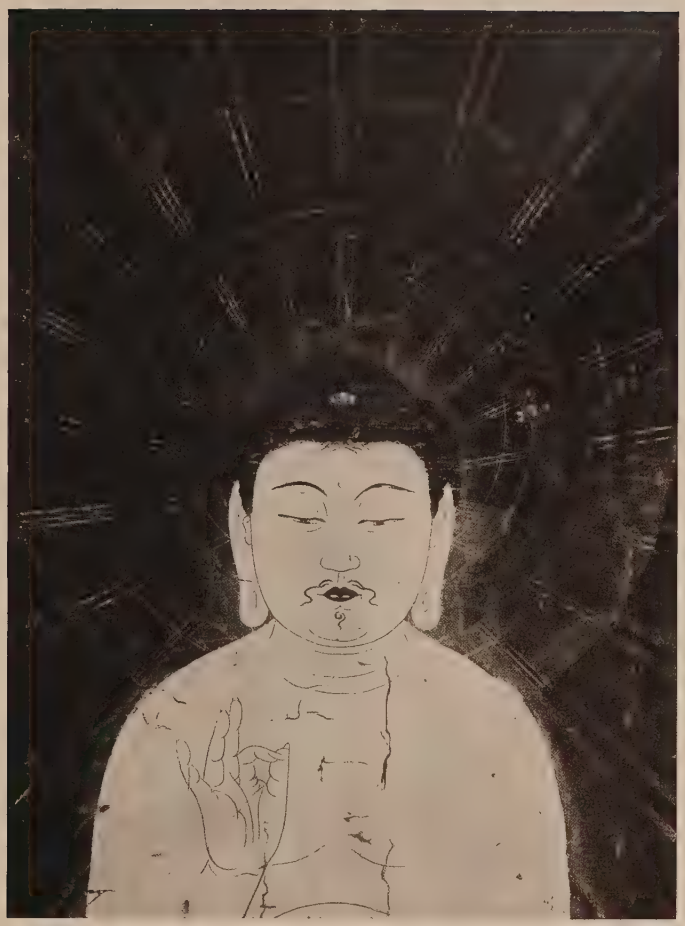
Staatliche Museen, Berlin, 12.—13. Jahrh.
Gemälde auf Seide, goldfarbig, etwa 1,50 m H.

AMIDA (AMITĀBHA) MIT KWANNON UND SEISHI

Die volkstümlichste, knappeste Fassung des Themas. Vitarka-Mudrā. Die mächtige Vertikale des stehenden Buddha wird durch die zackigen Wolkenkonturen, auf denen die Gestalten schweben, und durch die leichte Neigung der Bodhisattvas noch in ihrer Wirkung gesteigert; die ganze Anordnung rundet sich zu reizvoller Ausgeglichenheit. Der Ausdruck der Gesichter und die Linienführung fällt demgegenüber leicht ab.

AMIDA (AMITĀBHA) MIT KWANNON
UND SEISHI

(Detail)



JAPAN

Konkaikōmyōji, Kyōto, 12.—13. Jahrh.
Farbige Malerei auf einem dreiflügeligen Faltschirm, etwa 1 m H.

AMIDA (AMITĀBHA) MIT KWANNON UND SEISHI HINTER BERGEN

Die Amida-Erscheinung nicht mehr auf Wolken über der Erde, sondern unmittelbar hinter den Bergen der Heimat, eine neue wundervolle Fassung des Themas, das weiter Züge weltabgewandter Abstraktion verliert. Aber trotz der Menschlichkeit, die in den Gesichtern durchschlägt, haben wir in den leuchtend goldenen Gestalten Wesen vor uns, deren bezwingende Erhabenheit noch durch den dimensionalen Gegensatz zu der Bescheidenheit der lieblich grünenden Bergketten erhöht wird.

AMIDA (AMITĀBHA) MIT KWANNON UND SEISHI HINTER BERGEN

(Amida)

JAPAN

Daigoji, Kyōto, 13. Jahrh.
Farbiges Gemälde auf Seide, etwa 0,75 m H.

GOHIMITSU (DIE FÜNF DHYĀNI-BODHISATTVAS)

Die Gegengruppe zu den Godaison, den fünf Dhyāni-Buddhas (T. 144) in der niederen Sphäre der Dhyāni-Bodhisattvas. Hier ist die Gruppe auf einem Lotussitz vor einem Heiligenschein zu einer völligen Einheit zusammengeschlossen, und doch ist deutlich gemacht, wie aus Dainichi (Vairocana), der hier als Dhyāni-Buddha und zugleich als Dhyāni-Bodhisattva figuriert, die vier anderen Bodhisattvas gleichsam herauswachsen. Höchste, alles umfassende Einheit und doch Vielheit hat symbolische Verkörperung erhalten. Der etwas schematische Ausdruck der Gesichter und die miniaturistische Pinselführung zusammen mit einer lauten Farbengebung (dickflüssig aufgetragenes Gold) weisen das Werk dem dreizehnten Jahrhundert zu.

CHINA

Nison-in bei Kyōto, 13.—14. Jahrh.
Farbiges Gemälde auf Seide, etwa 1 m H.

DER BUDDHA VON P'U-HSIEN (SAMANTABHADRA, RECHTS) UND VON WÉN-SHU (MANJUSHRĪ, LINKS) BEGLEITET

Herabziehung ins Irdisch-Menschliche, Verflauung des Ausdrucks, Überladung mit Zierat und Ornament, dazu laute, kontrastreiche Farbengebung, das sind auch in China die Kennzeichen der späten buddhistischen Malerei alten Stiles. Das Triptychon kann nur als tüchtige Handwerksarbeit der Zeit bezeichnet werden.

DER BUDDHA VON P'U-HSIEN (SAMANTABHADRA, RECHTS) UND VON WÊN-SHU (MANJUSHRĪ, LINKS) BEGLEITET

(Detail)

CHINA

Tōfukuji, Kyōto, 13. Jahrh.
Farbige Gemälde auf Seide, etwa 1,50 m H.

DER BUDDHA VON P'U-HSIEN (SAMANTABHADRA, RECHTS) UND VON WÊN-SHU (MANJUSHRĪ, LINKS) BEGLEITET

Das Triptychon wird dem großen religiösen Maler der T'ang-Zeit Wu Tao-tzŭ zugeschrieben und möge in der Tat auf ein Original von ihm zurückgehen. Enstanden sein dürfte es aber nicht vor dem dreizehnten Jahrhundert. Alter und neuer Geist kämpfen um die Vorherrschaft. Das reichgezierte Gewand, die in einzelne Löckchen aufgelösten Haare, auch der noch leise hieratisch betonte Duktus des Pinsels in Gewand und Gesicht weisen auf die Vergangenheit. Dennoch zeigt das Gesicht etwas wie individuelle Züge, aber jetzt im Sinne einer ganz neuen Buddha-Auffassung, und der Pinsel eine ungewohnte Freiheit der Führung bei der Durchbildung der schweren Faltenmassen. Auch die unter dem Gewande geheimnisvoll verborgene Mudrā und die Schilfmatte statt des Lotussitzes kündigen den Geist der Ch'an (Zen)-Sekten an.

DER BUDDHA VON P'U-HSIEN (SAMANTABHADRA, RECHTS) UND VON WÊN-SHU (MANJUSHRĪ, LINKS) BEGLEITET

(Der Buddha)

DER BUDDHA VON P'U-HSIEN (SAMANTABHADRA, RECHTS) UND VON WÊN-SHU (MANJUSHRĪ, LINKS) BEGLEITET

(Detail)

DER OSTASIATISCHE KUNSTKREIS

DIE NEUERE MALEREI

CHINA

Sammlung Graf Sakai, Tōkyō, 12.—13. Jahrh.
Leicht getöntes Gemälde auf Seide, etwa 1,50 m H.

DER ZUKÜNFTIGE BUDDHA, VON DEN BERGEN KOMMEND, VON LIANG K'AI

Der Buddha nach den sechs Jahren der Askese in der Einsamkeit schreitet, wie vom Winde getrieben, dem Bodhi-Baume zu. Ein Tuschbild; nur das Büßergewand leicht rot getönt. Abgehärmt der Körper, das Gesicht mit den Zügen eines Menschen, der in langem, schwerem Kampfe sich zu einem entscheidenden Entschluß durchgerungen hat. Die kahle Landschaft mit den abgestorbenen Bäumen gleichsam ein Widerhall der Gedanken, die den Erleuchteten nun erfüllen: die Welt in ihrer Buntheit ist ihm versunken. Die Hände sind unter dem Gewande verborgen, wie immer bei diesem Motiv, vielleicht ein ausdrücklicher Protest der Ch'an-Sekten gegen die alte Tradition.

DER ZUKÜNFTIGE BUDDHA, VON DEN BERGEN KOMMEND, VON LIANG K'AI

(Detail)

CHINA

Sammlung Graf Sakai, Tōkyō. 13.—14. Jahrh.
Tuschbild auf Papier, 1,16 m H.

DER ZUKÜNFTIGE BUDDHA, VON DEN BERGEN KOMMEND, HU CHIH-FU ZUGESCHRIEBEN

Ein reines Tuschbild; das Landschaftliche auf spärliche in die Bildfläche hineinragende Zweige eingeschränkt. Der durchgeistigte Kopf ist geheimnisvoll wie in Nebel getaucht; nur die Augen leuchten auf. Das Gewand mit wenigen Pinselzügen angelegt, die in der Energie ihres Ausdruckes auf eine bedeutende Hand schließen lassen. Die Aufschrift gibt einen Anhalt für das annähernde Datum des Werkes.

DER ZUKÜNFTIGE BUDDHA, VON DEN BERGEN KOMMEND, HU CHIH-FU ZUGESCHRIEBEN

(Der Buddha)

CHINA

Staatliche Museen, Berlin. 13.—14. Jahrh.
Leicht getöntes Gemälde auf Seide, 0,86 m H.

DER ZUKÜNFTIGE BUDDHA, VON DEN BERGEN KOMMEND

Weniger der Ausklang des gewaltigen inneren Ringens ist hier dargestellt, als eine sich ihres Sieges bewußte Persönlichkeit. Das Gewand in jener reichen knittrigen Faltigkeit, die für das Motiv charakteristisch ist, hier hervorgerufen durch einen regelmäßig absetzenden kurzatmigen Pinselstrich.

DER ZUKÜNFTIGE BUDDHA, VON DEN BERGEN KOMMEND

(Detail)

JAPAN

Zenkyoan, Kyōtō, 13.—14. Jahrh.
Tuschbild auf Papier

DER ZUKÜNFTIGE BUDDHA, VON DEN BERGEN KOMMEND, VON KAŌ (RYŌSEN)

Gerade die frühen japanischen Tuschbilder sind oft von den chinesischen nicht zu unterscheiden. Die leicht gebeugte Gestalt dieses Buddha, sein Kopf mit den nach innen gerichteten Augen, den schweren Augenlidern und dem fest geschlossenen Mund zeugen von den tiefen Erschütterungen in den Jahren der Askese. Daß der Pinselstrich virtuoser anmutet, braucht hier keineswegs nur japanische Eigenart zu sein. Kaō war vielleicht sogar Chinese.

八山有路如弦
直泊出山来天
地黑浸绿而十
九年非海藏龍
宮著不得還美
得跳忘霞骨頭
栗棘百煉精金
安密色
大龍菴主石湖拜書

DER ZUKÜNFTIGE BUDDHA, VON DEN BERGEN KOMMEND, VON KAŌ (RYŌSEN)

(Detail)

JAPAN

Shinjuan, Kyōto, 15. Jahrh.
Farbiges Gemälde auf Papier, etwa 1,20 m H.

DER BUDDHA IM NACHSINNEN VON SOGA JASOKU

Eine merkwürdige Synthese verschiedener Stilrichtungen. Die Züge individueller Menschlichkeit, die der Buddha-Gestalt der Tuschmalerei eigen sind, treten etwas zurück, archaisierende Einzelheiten, wie die den Lakshanas entsprechenden, in Locken aufgelösten leuchtend blauen Haare, erscheinen. Schließlich zeigen sich in der Gewandbehandlung leichte Schattierungen. Auch die Pinselführung in ihrer flüssigen Eleganz läßt auf einen in vieler Beziehung eigenwilligen Meister schließen. Inschrift vom Jahre 1456.

DER BUDDHA IM NACHSINNEN VON SOGA JASOKU

(Detail)

JAPAN

Kaiserliches Museum, Tōkyō. 16. Jahrh.
Tuschbild auf Papier, etwa 1 m H.

DER BUDDHA IN MEDITATION VON KANO MOTONOBU

Die Buddha-Gestalt in klassisch beruhigter Auffassung. Die Drapierung des Gewandes in ihrer schnörkelhaft an- und abschwellenden Pinselführung, der Domäne der Kano-Schulen, hebt sich scharf von dem in Flecken hingewischten landschaftlichen Hintergrund ab.

JAPAN

Jūkoin, Kyōto. 16. Jahrh.
Tuschbild auf Papier, etwa 1,65 m H.

DER BUDDHA MIT DARUMA (BODHIDHARMA) UND RINZAI (LIN-CHI)

Der Buddha als Stifter der Zen-Sekten und ihre beiden wichtigsten Patriarchen. Bei einer seiner letzten Predigten zeigte der Erleuchtete lächelnd seinen Zuhörern eine Blume. Nur Mahākāshyapa verstand den tiefen Sinn des Symboles und wurde so der erste Patriarch der Ch'an-Sekten, deren Lehren nicht durch Worte, sondern durch Symbole sprechen. Daruma, der achtundzwanzigste Patriarch, verpflanzte die Lehre nach China, wo er nach einem fruchtlosen Religionsgespräch mit dem Kaiser auf einem Schilfrohr einen Fluß überschritt. Lin-chi wurde in der T'ang-Zeit der Gründer eines wichtigen Zweiges der Ch'an-Sekten in China. Von ihm wird erzählt, daß er, überzeugt von der Dauer seiner Gründung, rings um seinen Tempel Kiefernbäume pflanzte. Diese drei zeitlich auseinanderliegenden Szenen sind hier in ihren entscheidenden Momenten angedeutet und zu einer Einheit zusammengefaßt. Mystische Symbolik und die enge Verwobenheit der Lehren der Zen-Sekten mit der Natur bilden das eigentliche Thema. Die Kurvatur von Buddhas Gewand die für Motonobu typische.

天下唯余斯一株
大傷習知之画

DER BUDDHA MIT DARUMA (BODHIDHARMA) UND RINZAI (LIN-CHI)

(Der Buddha)

JAPAN

Seiryōji, Saga, 16. Jahrh.
Teile von fünf farbigen Bildrollen (Makimono) auf Papier,
etwa 0,35 m H.

DIE GESCHICHTE DES BUDDHA-BILDES IM SEIRYŌJI VON KANO MOTONOBU

Die fünf Bildrollen erzählen vom Leben des Buddha, dann von der Statue, die der König Udayana anfertigen ließ (s. Text S. XXXI ff.), von dem Verbringen der Statue nach China, schließlich von ihrem Transport durch den Priester Chōnen im Jahre 986 nach Japan und ihre Aufstellung im Seiryōji (vergl. Textabb. 5).

DIE BEGEGNUNG DES ZUKÜNFTIGEN BUDDHA MIT DEM GREISE

Wir können das Motiv durch die ganze chinesisch-japanische Kunst verfolgen (vergl. T. 88, 154, 168). Die Requisiten haben sich wenig geändert. Überall dieselbe Knappheit, überall das Kostüm der Zeit. Der Japaner bringt allerdings chinesische Trachten, da China für das damalige Japan das gelobte Land etwa in derselben Weise war, wie Italien für die niederländischen Romanisten. Dennoch gibt es einige japanische Züge: die weniger würdevollen, ja leicht zappeligen Bewegungen der Gestalten, die fingerartigen Bänder, die die Wolken darstellen sollen — ähnlich, wie man es bei uns von Wandeldekorationen her kennt —, Eigentümlichkeiten des Yamotoye, das hier eine Verbindung vermutlich mit dem chinesischen Ming-Stil eingegangen ist.

JAPAN

Seiryōji, Saga, 16. Jahrh.
Teile von fünf farbigen Bildrollen (Makimono) auf Papier,
etwa 0,35 m H.

DIE GESCHICHTE DES BUDDHA-BILDES IM SEIRYŌJI VON KANO MOTONOBU

DIE VERSUCHUNG DES BUDDHA DURCH DIE TÖCHTER DES MĀRA

Auch diese Szene ist uns bereits begegnet (T. 14 u. 154). Die chinesisch-japanische Auffassung hier zeichnet sich durch besondere Dezenz aus. Die drei Töchter des Māra stehen sehr wenig herausfordernd in reicher chinesischer Tracht mit einer Opfergabe vor dem Buddha, der unter dem Bodhi-Baum sitzt. Und gleich daneben erscheinen sie durch die Kraft des Erleuchteten verwandelt mit den Gesichtern alter Frauen, wie ihnen ein Blick in die runden Metallspiegel zeigt. Interessant die viel breitere und aufgetragenere Behandlung desselben Motives aus dem Lalitavistara auf den Reliefs von Bōrōbudur zum Vergleich heranzuziehen.

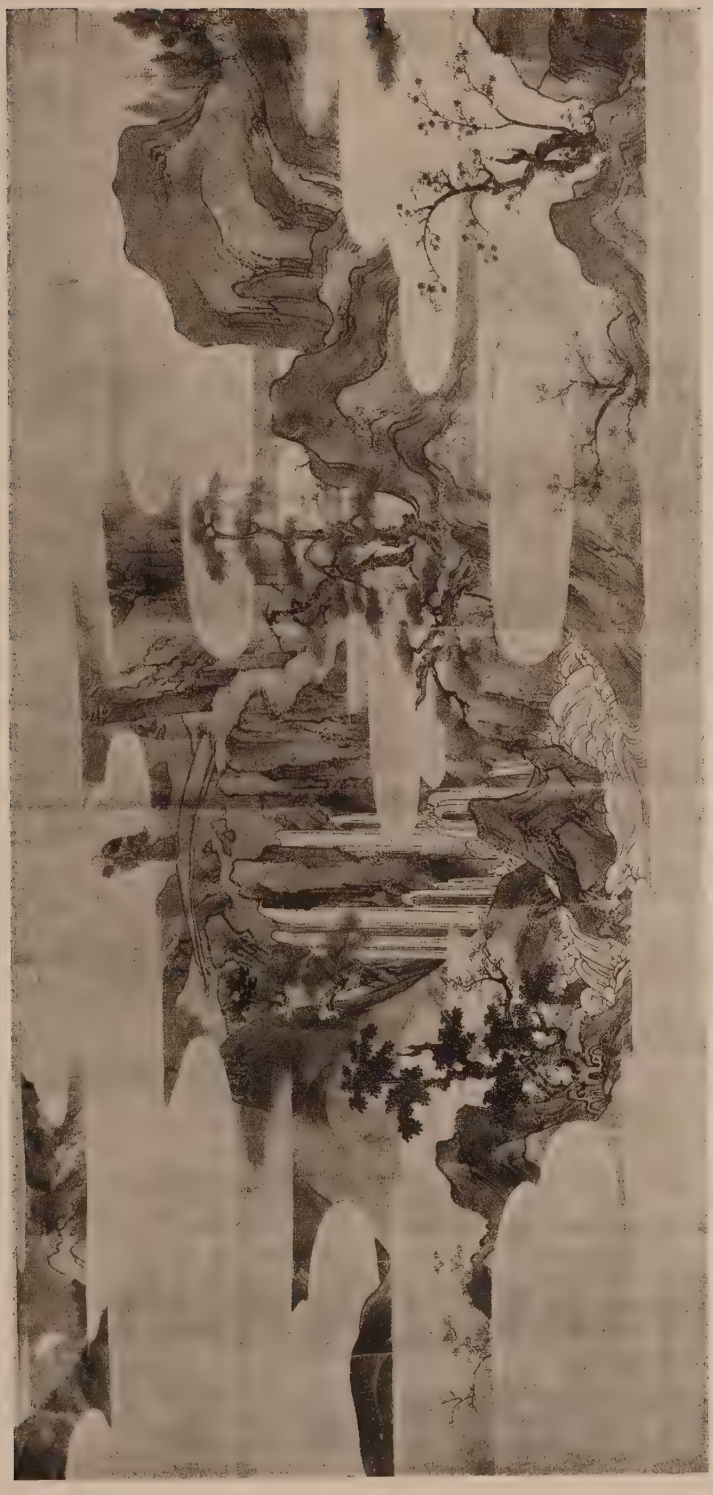
JAPAN

Seiryōji, Saga, 16. Jahrh.
Teile von fünf farbigen Bildrollen (Makimono) auf Papier,
etwa 0,35 m H.

DIE GESCHICHTE DES BUDDHA-BILDES IM SEIRYŌJI VON KANO MOTONOBU

KUMĀRAYANA BRINGT DIE BUDDHA-FIGUR NACH CHINA

Am Tage trägt der Priester die Statue auf dem Rücken, zur Nachtzeit aber, wie auf diesem Ausschnitt, trägt die Statue den Priester. Die Landschaft ist zum eigentlichen Thema geworden, die Handlung tritt zurück. Motonobu war ja in erster Linie Landschaftsmaler. Eine Entwicklungstendenz, wie man sie in der religiösen Malerei Europas ebenfalls findet. Die lebendig gewordene Statue des Seiryōji (s. Abb. 5) ist deutlich erkennbar.



JAPAN

Japanischer Privatbesitz, 17. Jahrh.
Tuschbild auf Seide

DER BUDDHA, RECHTS UND LINKS KANZAN (HAN-SHAN) UND JITTOKU (SHIH-TÊ) VON KANO ZENSETSU

Die Zusammenstellung dieser drei Gestalten zu einer Einheit kann nur der verstehen, dem die Gedankengänge der Zen-Sekten nicht ganz fremd sind. Die einfachen von des Gedankens Blässe nicht angekränkelten, bei aller Armut immer lustigen und zufriedenen Burschen auf den Seitenbildern haben unmittelbar die Eitelkeit alles Irdischen ebenso erkannt, wie der Erleuchtete nach schweren inneren Erlebnissen. Ausdruck und Pinselführung entbehren jener letzten Beseelung, die die Tuschbilder älterer Zeit auszeichnet.

DER BUDDHA, RECHTS UND LINKS KANZAN (HAN-SHAN) UND JITTOKU (SHIH-TÉ), VON KANO ZENSETSU

(Der Buddha)

JAPAN

Japanischer Privatbesitz, 19. Jahrh.
Tuschbild auf Papier, etwa 2 m H.

DER BUDDHA, VON DEN BERGEN KOMMEND, VON WATANABE KWAZAN (1793—1841)

Aus dem tiefen Symbol ist die interessante Charakterstudie eines Asketen geworden. Der Körper durchmodelliert. In den Linien des Gewandes klingt wohl der alte Rhythmus, der zu diesem Motiv gehört, nach, aber das innere Leben ist dahin. Die der Wirklichkeit abgelauschten Züge des Faltenwurfs bieten dafür nur schwächlichen Ersatz.